



القاهرة

أدب • فكر • فن

AL-QĀHIRAH

تصدر منتصف كل شهر • العدد ٩٥ • ١٠ شوال ١٤١٩ هـ • ١٥ مايو ١٩٩٩ م

عدد ممتاز عن المسرح



● الثمن ٧٥ قرشا ●

أزهار الداليا للفنان العالمى رينوار .





٣ حافظ إبراهيم والمصرح د. إبراهيم حمادة

- ٨ الإعداد الدرامي من أجل المسرح - ماركودي ماري ت. سعد توفيق
- ١٦ الدراماتورجيا المعاصرة - توماس أنجفاري ت. د. كمال عيد
- ٢٢ الحوار الدرامي بين الفن والفكر د. نبيل راجب
- ٢٦ المسرح السياسي - أروين بسكاور ت. د. يسرى محسن
- ٢٩ بداية الطريق إلى النظرية للمسرح في المرح ١٩٢٦/١٨ د. محمد صديق
- ٣٤ مقابلات سيميوطيقية بين المسرح والسينما - هنري والد ت. عبد الغني داود
- ٤١ الفولكلور، وفن الدراما د. هاني جابر
- ٤٨ التراث الشعبي في مسرح القبايل د. نجوى عاتوس
- ٥٣ الرؤية الفكرية في مأساة الحلاج بين الصوفية والثورة سيد المليمي
- ٥٨ سيميولوجيا المسرح - باتريس باليز ت. أحمد عبد الفتاح
- ٦٥ قراءة نقدية لبعض أعمال نعمان عاشور محمد السيد عيد
- ٧٦ الفرانكو آراب د. جلال حافظ

- ٨٣ أحلام سلطانية رأفت الدويري
- ٨٨ رليف د. يحيى عبد الله
- ٩٢ السير خلال الأعشاب البرية - إيان هاملتون ت. الشريف خاطر

- ١٠٨ انقلاب في مسرح القطاع الخاص د. أحمد سخوخ
- ١١٢ حول عرض أهلا بيا كواك صفوت شعلان
- ١١٦ الحامى والحرامي سامية حبيب
- ١١٨ ذقة زار بين المصحة النفسية والمصحة المسرحية محمد فتحى التهامي

- ٩٩ حوار مع د. محمد عتاي حول أزمة المسرح أنجرا : عباس محمود عامر
- ١٠٢ آراء حول مسرح القطاع الخاص تحقيق : مديحة أبو زيد

- ١٢٣ ملامح من الكوميديا الساخرة في المسرح المصري الحديث عرض : قطب عبد العزيز بسيون

- ١٢٨ استراتيجية التشخيص في النص المسرحي عواد عل

- ١٣٠ استئناف لفسكى بعد نصف قرن محمد مهدي قناري

- ١٣٤ المخرج والتصوير المسرحي - أحمد زكي عرض : سمع أرشد
- ١٤٠ مسرح نجيب سرور - عصام أبو العلا عرض : عبد المجيد شكرى
- ١٤٤ دراسات في المسرح - أمين الميوطى عرض : مجدى فرج
- ١٤٦ قراءة في مسرحية محاكمة رجل مجهول - د. عز الدين اسماعيل عرض : أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ١٤٩ ملامح كلاسيكية في اختائون - أحمد سويلم عرض : محمد نجيب التلاوى

- ١٥٣ ◆ جولة في معرض صبرى منصور د. ولاء إبراهيم

- ١٥٦ تعليق عل كلمة اسنن في يوم المسرح العالمى ٣/٢٧ ج. ع. حافظ

الأشياء الحديثة

الدرامات

نصوص مسرحية

من عروض الموسم

حوارات وتحقيقات

رسائل جامعية

من المجالات العربية

من المجالات العالمية

من المكتبة

فنون تشكيلية

الصفحة الأخيرة

الثلث ٧٥ قرشاً

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

شمس الدين موسى

المشرف الفني

محمود الهندي

الاشتراكات في البلاد العربية

الكويت ٧٥٠ فلساً . الخليج العربي ٢١ ريالاً
قطر ١,٢٠٠ دينار . سوريا ٢١ ليرة .
لبنان ٣٧,٥ ليرة . الأردن ٧٥٠ فلساً . السعودية
٧,٥ ريالاً . السودان ٣٥٢ قرشاً . تونس ١,٩٢٠
دينار . الجزائر ٢١ دينار . المغرب ١٨,٧٥ درهم .
اليمن ١٥ ريالاً . ليبيا ١,٢٠٠ دينار . الدوحة ١٢
ريالاً . الامارات العربية ١٢ درهم . غزة القدس
٧٥ سنتاً .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالاة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بنولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- يخضع ترتيب المواد لأعتبارات فنية
- أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر



حافظ إبراهيم

والمرح

كما ورد في مصدر آخر^(١) أنه ترجم مسرحية «مكبث» للكسير ترجمة ثرية ، ولكنه لم يتم بطبعها ، أو تقديمها للتمثيل ، ومن ثم ، ساءت تحت مواظرة الزمن الثقيلة في الضياع مع غيرها من أشعاره .

أما العمل الإبداعي التمثيلي الوحيد الملحن عن نفسه فهو منظومة ثميلية ، التي وصفت بأنها دراما شعرية من فصل واحد ، وبأن حافظ إبراهيم وضمها بالاشتراك مع إسماعيل صبري^(٢) .

- ويجيبنا خبر نشرها مرة أخرى من الممثل والأديب المسرحي السوري عبد الوهاب أبو السعود (١٨٩٧ - ١٩٥١) . فيمد أن اشغل عملاً ثانوياً في فرقة جورج أبيش فترة قصيرة ، عاد إلى موطنه بالشام ، حاملاً معه بعض النصوص المسرحية التي كانت معروفة وقتذاك ، وكان من بينها نص يتعلق بأحداث جزء من وطنه هو المنظومة التمثيلية ، التي صرفت باسم وجريح بيروت . وقام أحمد حبيد - صاحب المكتبة العربية بدمشق عام ١٩٣٢ هـ (١٩١٣) - بنشر المسرحية ، على أنها نص شعري من فصل واحد ، ومن تأليف إسماعيل صبري وحافظ إبراهيم . وقد طبع هذا النص مع رواية تمثيلية أخرى عنوانها وشهداء الانتقام - أو قاتل أخيه من تأليف (أو بالأحرى إهداء) عبد الوهاب أبو السعود الذي وصف عمله بأنه «رواية

مترجماً من جان جاك روسو ، أما غالبيتها الباقية فتتوزل في جندى مليح ، إنجليزي (؟؟) .

وهذا التصيب اليخس الذي ناله شعر الغزل ، ناله أيضاً فن المسرح ، رغم أنه كان - في أواخر القرن الماضي ، وأوائل القرن الحالي - مازال وافتداً جديداً على الثقافة القومية الحديثة . وكان يسمى إلى التصرف عليه ، ومحاوخته بالتأليف أو الترجمة أو الإعداد ، شعراء كبار من معاصري حافظ ، مثل : محمد عبد المطلب ، وأحمد شوقي ، وعلي مطران وغيرهم .

وإذا ما فتشنا في أضاير المسرح المصري التاريخية ، ومصادر أجياله التي تتأكل عاماً بعد عام حتى تتوشك على التلاشي من فرط التجاهل وسوء الاستخدام والحفظ ، طالعنا إشارات قليلة مبنسة عن إسهامات حافظ إبراهيم المحدودة ، والتي لا تغري الباحث بالمثابرة والاستزادة .

لقد جاء في كتاب عن جورج أبيش^(٣) ، أن حافظ إبراهيم ترجم مسرحية «الشهداء» للكاتب الفرنسي رينيه دي سانت آن ، وأن فرقة جورج أبيش قامت بتمثيلها . ثم أسك الكتاب تماماً عن التعريف بالعرض ، وتاريخه ، وظروفه الفنية .

مع أن فن الغزل من أشد موضوعات النظم العربي اجتذاباً للشعراء ، إلا أن حصته في ديوان شاعر النيل حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) تشغل ما يزيد قليلاً على ثلاث صفحات ، تنطوي على عدد نزر من المقطوعات القصيرة التي تشكل أقل من ثلاثين بيتاً . وربما كان ربع تلك الأبيات

حافظ إبراهيم



زغلول وزير المعارف وتشدّدك - فقد
افتتحت نشاطها المسرحي العربي بهذه
(التعليقية) ليلة الثلاثاء التاسع عشر من
مارس عام ١٩١٢ ، على أن يختص إيراد
الحفلة كله لصالحا المدون الإيطالي . وفي
ليلة الخميس الحادي والعشرين ، بدأت
الفرقة موسم نشاطها المسرحي العام الذي
تمجّزه له ، بتقديم مسرحية «أوديب» ،
وفي الخامس والعشرين عرضت مسرحية
«لويس الحادي عشر» ، ثم مسرحية
«عطيل» ليلة الثلاثين من نفس الشهر .

•••

وتقع «منظومة ثقيلة»^(٨) ، أو «جريح
بيروت» ، في مشهد شمسي حواري
واحد ، تؤديه أربع شخصيات ، هي :
الزوج البيروت الجريح ، وزوجه ليل ،
ورجل عربي في صحبته طبيب ، كانا
يتجولان مع جماعة غير عتقة الهوية . ولا
يتطوّر المشهد على أية معلومة تبيّن مكانية
الحدث أو زمنه ، ولا على أي إرشاد
مسرحي يوحى بإبعاد الشخصيات ، أو
يشير إلى تحركاتها ، أو يصف انفعالاتها ،
على النحو المألوف في النصوص المسرحية .
وإذا كان من الصعب تلخيص النص
المسرحي العادي على نحو متكامل ، فإن
الأمر يبدو أشدّ صعباً ومربكاً بالنسبة إلى
المنظومة الشعرية ، اللهم إلا عن طريق
الإيجاز يوميض بعض معاني أبياتها .

ويستهل المشهد بقصيدة طويلة تتألف
من تسعة عشر بيتاً ، يخاطب فيها الجريح
البيروت زوجته ليل الوالدة المغلوبة على
أمرها ، ويلوم نفسه على أنه سيموت دون
أن يقضى حتى بلاده في الدفان عنها . ثم
يشتم البغاة الأثمين الذين اغتصبوا على وطنه
الحبيب الجدير بالفداء ، والذي كان مرتع
طفولته ، ومهد غرامه بزوجه :

بيروت مهّد غرامى
فيها وفيك صبيوت
جبروت ذبل شببان
لموا ، وفيها جريبت
فيها عرفتك طفلاً
ومن هواك انتشيت
ومن عيون زبانا
وعذب فيك ، ارتويت
فيها (الليل) كبناني
ولي من المزيبيت

وترنّ عليه ليل في الكندس مثالي تشدّة
أبيات من نفس فلوزن والوزن ، شاعري
في التوتية الموصية بالانصبة . وفيها تنادي
الزوجة لو تتألمح أن تقتديه بعمرها .

فيجيبها الجريح المنيّ بقصيدة أخرى
طويلة ، تبلغ ثمانية وعشرين بيتاً - ولكنها
يرى يخالف سابقة - يوصي فيها زوجته ،
بأن تكفكف دمعها ، وتهدأه قبرا على فرا
ليلان ، وتمدّ به لوعاً تنقش رقه ، أنه راح
ضحية قرصان البحر الفاديين . ثم يجي
المتقمصين الجبناء الذين قرّوا مذهورين من
ضربات الفرسان المدافعين عن طرابلس :

قرصان بحر نولوا
من حومة السيدان
لم يخرجوا قيد شبر
من مسبح الحبثان
ولم يطبقوا ثباتاً
في أوجس الفرسان
فشمروا لأنتقام
من غافل في أماني
وسودوا وجه روسا
بالكيد للجبيران
تبنا نس من بفسات
فروا من المسبحان



● أحمد شوقي ●

كما يتضح - في نفس القصيدة - لو أنه
على ليل في الغمري وقد استودع مجده وكأمة
الزبانيات ، وقد قد أوتت متضاوته بحضارة
الغربيين ، ويستهكم مرة أخرى من المدون
المخاض ، المستودع الإنسان بالإنسان ،
ومعاً ماقتة من سلامة الخيولان ، ثم يني
قصيدته - الفككة الأغراض - بمنطقة
خطية للإيطاليين والأتراك المتحارين :

يا قوم التجيل (عيسى)
وأمة القرآن
لا تقتلوا القدر حقداً
فالمك لئليان

ولا نجد ليل في جيبها ما تردّ به على
مطوّلة زوجها ذات المصالح المكرورة ،
وتتشبّه برؤية أناس قاصدين نحوها .
وبعد ذلك يتكلم عنهم إلا رجل عربي ، ثم
طبيب بثلاثة أبيات فقط مرة واحدة حتى
نهاية المشهد .

وما يتسّمع العربي إلى أين الجريح الذي
يشكو الأسى واللوعة ، يسأل الزوجة عما
أصابه . فتخبره بأنه إحدى ضحايا
الحاتين الذين صبرا عليهم الرزايان دون
رحمة ، ثم تطلب منهم أن يتفكّوا آلام إذا
استطاعوا إلى ذلك سبيلاً . فيفضحه
الطبيب ، ويعلن على الضاحرين بأن
الجريح ميتوس من شفاته ، وأنه سيموت
بعد لحظات ونفس الشاب حزناً .

وهنا يتخلع قلب العربي غضباً -
وكالمادة التي مازلتها تمارسها في حياتنا
العملية والأدبية - يلقي مطولة شعرية في
خسة عشر بيتاً ، يتندّد فيها بالمتدين ،
ويمازهم بالجرع ، والوحشية ، والفدر ،
والتكبر لأجناد جلودهم القدامى :

أف لقوم جباغ
قد أزعجوا العالمينا
قراهم أين حلاوا
ضرب بقدر المتونا
عقوا المروءة ، هلوا
مفاعز الأولينا
عاثوا فسادا وفروا
يستعملون السفينا

كما يتهمهم بالإساءة إلى الغرب ،
وبسائل أوروبا عن معنى حضارتها التي
تدّعيها ، ويؤكد رضاه قومه بعيشهم
وقائعهم وسبلاتهم ، ثم يبرهن مشاركته
أحزان «مسرة» . وقد كان - وتشدّدك -



مطران الروم الأرثوذكس، ومهتأ بمداواة جرحى المدون :

إننا نرى فيك عيسى
يدعو إلى الخير فينا
قربت بين قلوب
قد أوشكت أن تبينا
فأنت فخر النصراني
وصاحب المسلمين

ثم يطلب الجريح من زوجته المسكنة -
وقد تحمدت معانيه - ألا تند به ، لأن
الطيب يائس من شفائه ، كما أنه يحس قلبه
يهمس بتلك النهاية الوشكة . وقبل أن
يسلم الروح يهتف بحياة بسلامه (ولن
أقضي ، ونحيا بلادي ، .

وهنا يفرغ العربي منتفخ الأوداج - مرة
أخرى - ويروح يريثي الميت في مقطوعة
قصيرة ، ويصفه «بالهامة» ، ويأمله كان
وثدياً ، طويل التجاده ، ويأمله كان «رجاء
البلاد» . وكان أول بالزوجة الأرملة التي
عاشت زوجها ، أن تقوم بهذا المديح
والرثاء بدلاً من الغريب الوافد الذي لم يره
قط إلا منذ لحظات ، ولكن ما الحيلة في
شعر الرثاء التقليدي ، الذي يتال آلياً ،
ويستعرض حاسن الميت ، ويعبد فضائله
التي لم يكن للشاعر بها أية خبرة على
الإطلاق .

ثم يطلب العربي من الضحية - كعادة
النظاميين والخطباء في مثل تلك المواقف -

أن ينام هائلاً مطمئناً ، لأن أحفاده لن تحمد
أيداً ، إلا بالانتقام الربيع :

فيأشبهداً رَمَتْهُ
غداً كُرات الأعداي
نم هائلاً مطمئناً
فلم نتم إحداي
فسوف يُرضيك نأز
يُذيب قلب الجهاد
وهذا الوعد والوعد العُشان ، تنتهي
المنظومة التمثيلية .

عندما وضع حافظ إبراهيم (ثليلته)
تلك لم يكن أحمد شوقي قد نشر من
مسرحة غير وعلى بك الكبير ، أو دولة
المالكة ، عام ١٨٩٣ . إلا أن التحولات
الدرامية المتاحة في اللغة العربية لم تكن
قليلة . وكان في مكتبة شاعرنا الاطلاع
عليها ، والتشبع بروحها ، وبما يمكن أن
تحمله في نفسه من آثار مغموبية وشكلية .
فالفرق المسرحية النشطة آنذاك ، كانت
تنتقل على محاولات المؤلفين المحليين ،
وعلى اتجاهات المترجمين الصحيحة أو
السيئة ، وإعدادات المقتبسين . ومن
ثم ، كانت هناك نصوص مسرحية تخرجها
الطابع ، وأخرى مقدمة في دور العرض ،
يمكن لأديب النشء أن يحاكيها ، أو ينسج
على منوالها . من ذلك مثلاً - عروض
فرق : صنوع ، والحيايط ، وقرداح ،
وفرع ، وسلاسل حجازي ، وترجمات :
محمد سمود ، ونجيب الحداد ، وأديب
اسحق ، ومحمد عفت ، وإعدادات :
محمد عثمان جلال ، وإثبات : الغناش ،
وأحمد خليل القباني ، وعبد المبادي ،
واسماعيل حاصم ، ومحمد عبد المطلب
وغيرهم من الأدباء الذين انتدبوا إلى
ميدان المسرح .

إلا أن مزاج حافظ إبراهيم الشخصي أو
ثقافته الخاصة ، لم تكن تزعج إلى الفنون
الدرامية ، لا كحاصل تقني ، أو مجال
إبداع . ولهذا ، لا يسلب عليه هذا
المعروف ، أو الاكتفاء بمحاولات جد
محدودة في الترجمة بصفة عامة ، والأضطراب
الذي وضع هذه المنظومة التمثيلية بناء على
(طلب خلاص) .

والعنوان الذي اتخذ حافظ - بحث -
لعمله الأدبي ، يكاد ينادل شكلاً ومحتوى

مع ما نطلق عليه الآن مسمى «حوارية
شعرية» ، أو «قصيدة حوارية» ، لأن
العناصر الماهوية التي تتجهر بها الدراما
كجس في متغير مفقود . فبالبناء العام
للمنظومة - وإن بدأ حوارياً كالسخرية -
إلا أنه يؤكد بيناته الداخلية والخارجية أنه لما
يزل ضرباً من القصيدة الذي يعنى فيها
الشاعر بالإيقاع التكراري ، والكلمة ذات
الجرس الإنشادي المصل ، والتعبير
البيان ، والمعانى النظامية التقليدية ،
والتواجد الذاتي في كل مقولات
الشخصيات ، دون محاولة الخروج
المستطاع عن الذاتية ومعطياتها
الانطباعية ، كما تتوضع كل شخصية ،
وتستغل بسمات خاصة . وهذا ، غابت
عن هذا البناء التقصي أدوات الصنعة
الدرامية المجددة للأحداث ، التي تركز
على حبكة ذات فصل متفاعل في ذاته ،
وتتصهر فيه القصة ، والشخصيات ،
والأفكار ، واللغة ، والمناسخ الخاص في
جسم عضوي متوحد متكامل . أما البناء
في منظومة شاعرنا التمثيلية فينبض - في
جملة - على تنالي الأبيات الشعرية
القصائدية النكهة والوصف والتركيب وإن
توزعت على عدد من الشخصيات التي
تقول ولا تتخخص .

وإذا ما تجاوزنا افتقاد الحبكة الدرامية -
لا الحبكة القصصية - إلى تصوير
الشخصيات المشتركة في الأداء ، ألفهاها
فرديات تلقى مقطوعات شعرية في
موضوعات متسلسلة . وهذا ، يمكن بتر
كل مقطوعة من سياقها العام ، ودونها في
تضاضيف ديوان حافظ إبراهيم الغنائي
القصم ، مع وضع عنوان مناسب تستغل
به . في الشخصية الدرامية المصنعة على نحو
سليم ، توحى بحملة مواضعها المسرحية ،
بإبعادها القرابية والاجتماعية والنفسية
الخاصة بها ، ولا تكون مجرد أسطوانة ،
ممتعة بصور الشاعر الإنشادية الطابع ،
والمألوفة للمخ في الديوان الشعرى العام .

إن الجريح المهاقت الذي يلفظ أقفاصه
الأخيرة ، حله المؤلف حلاً على أن يلقي
وحده تسعة وأربعين بيتاً من الشعر ، بينما
غضت الشخصيات الثلاثة الأخرى ببقية
أبيات التمثيلية التي تبلغ ستة وثلاثين بيتاً .
ولو كان هذا الجريح مشتركاً في قتال ضارب
دفاعاً عن وطنه ضد هجوم المعتدين - كما

شامش

موضوعات هذا العدد الممتاز الخاص ، لا تتناول جانباً واحداً من جوانب المسرح المختلفة ، كما يقضى التخصص الأكاديمي ، وإنما أثرها شاملة ، وبلا تحديد ، وذات إبعاد متنوعة .

فمع الموضوعات التقنية الأجنبية المترجمة - التي تعالج بعض المساهمات الدرامية والمرححية - أضفنا إلتفاتات جادة وشمرة إلى ماضي المسرح المصري الذي لا يزال حقلًا غنيًا ، في مسيس الحاجة الى إرتيادات بين حين وآخر حتى يتم تأريخه ولوحه نحو متقطع .

كما لم تغفل نشر نصوص مسرحية،
أو التعرض لعيّات من عروض الموسم
المسرحي في القطّاعين العام والخاص .
وفي حدود المساحة الضيّقة ، قدمت
المجلة تحليلات تعريفية لبعض
ما أصدرته الطابع من منشورات تتعلق
بالمسرح . هذا إلى جانب الحوارات
والرسائل الجامعية الخاصة بذلك .

إننا نأمل أن يكون هذا العدد قد
أنجز خطوة أخرى نحو غاية المجلة
التثقيفية الجادة ، واتجهت باهتمام نحو
ادب المسرح وفكره وفنه .
والله ولي التوفيق

١٠٠٠

الأبيات التي استشهدنا بها من قبل ، ولا نود
تكرارها . ولا عجب في ذلك ، فإن
شاعرنا الكبير كان في طبيعة شعراء عصره
الغنائين المبرزين ، ومن أوفرهم فصاحة
وأصالة .

ولكن إذا ما تغيرت المنظومة عن صلاحية التوظيف المسرحي بسبب طغيان الروح الغفائية، والافتقار إلى الصنعة الدرامية، فإنها لاتزال صاحبة - كشمس إنشائي محاور - لتدوين طلاب المدارس على فن الإلقاء باللغة العربية الفصحى، حيث يتوافر الإيقاع المباشر المنقطع، والتكلمات الصحيحة لغوياً ونحوياً، والافتقالات البسيطة غير المعقدة، والروح الخطائية التي تسترّ خلفها المساحير الغفائية الناشئة

ابراهيم صمادة

هوامش الدراسة :

- ١ - سعد أبيض . جورج أبيض .
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٠ ، ص
١١٨ .
- ٢ - يوسف أسعد داغر . مجمع
المرحيات العربية والمصرية .
بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٨ ،
ص ٥٠٣ .
- ٣ - تضمينها كتاب : بغية المثاليين .
نشره سليمان حسن التتائي .
الكنديرية : مطبعة غرزوزي ،
١٩١٢ .
- ٤ - تقديم معلماً محمد (دكتور) الأدب
المرحى في سورية .
دمشق : منشورات مؤسسة الوحدة ،
١٩٨٣ ، ص ٢٢ .
- ٥ - جريدة والأهرام الأربعة ٢٠/
مارس ١٩١٢ .
- ٦ - مرجع سابق ، ص ١١٨ .
- ٧ - ديوان حافظ إبراهيم . ضبطه ،
وصححه ، وشرحه ، ورتبه : أحمد
أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإياري .
القاهرة : المطبعة العامة للكتاب ،
الطبعة الثالثة ١٩٨٧ ، ص ٥٢٥ .
- ٨ - نفس المرجع (منقولة تجميعية) ،
ص ٣٨٣ - ٣٩١ .

يقضي الموقف الدرامي الطبيعي - وكان جرح الميت نتيجة استنباله وجعته، لئلا يبتلعاً مؤثراً - غشده الأضمار والمسيحيات وقصرت تحت والتسويرو والموسيقى، ولكنه هنا مجرد (ضحكة) من الضحكات التي تعرضوا للفتائل العشوائية التي كان الأسطول الإغريقي الغير يلقى بها من البحر. ويتجذر ذلك المخرج من القيام بعمل بطولي إلهي يتصد به، أصبح شخصاً عاماً يترك ما بعده في الزايف عاطفة الرثاء والتأسى، ولا يثير فيهم الإعجاب والاتفاق والخوف كأي بطيل الإغبي المنفرد بعمله في المسرحية المأسوية مثلاً.

ولقد صاغ حافظ إبراهيم منظومته كلها في البحر الجثث المموسى الذى كان يكثر التصيد فيه . ولم يحاول في محاوراته أن يجعل شخصية واحدة تنطق ببيتاً مفرداً ، أو شخصيتين - أو أكثر - تتفاسسان عند واحد من الشعر على النحو المألوف عند شراء الدراما - كشرقي مثلاً - مما يجعل التحاور يجري في سهولة وسرعة ويوحى بالواقعية ويكسر حدة الإيقاع . وإنما كانت كل شخصية تنطق بصيهاً من الأبيات الكاملة ، المؤثرة بالصليبية الغنائية الخطابية .

وهذا الانحصار داخل في قصر
واحد، وبعدد محدود جدًا من القوافي،
تولدت إيقاعات المنظومة على نحو جهر
رقيق. فالجهرية - مثلاً - بلغت مرة
مقصيدة طولها ثمان عشرة بيتاً ذات وزن
رووي واحد، ولا يلت - مرة أخرى -
أن يماود القاء مقصيدة ثمانية طولها ثمانية
وعشرون بيتاً، ذات وزن رووي واحد،
ثم بلغت بيتين اثنين يتختم بها جاحه من روى
آخر، وتشاركه في أبيات الرجل العربي
الحصنة التي بنى بها التشبيلة. وعلى
هذا، كانت المنظومة التي تتألف من خمسة
ولمئتين بيتاً عودياً صحيحاً من الشعر
معضاة في وزن واحد، وأربع قوافٍ
مختلفة.

ومن هذا المطلق القصائدي ، نلاحظ أن أعراض الشعر الإنشائي التقليدية المعروفة - كالحباسة ، والهجاء ، والمديح ، والثناء ، والغزل ، والوصف ، والحكم - تكاد تكون كلها متوافرة في المنظومة ، والتمثل بذلك يمكن إدراكه في

القاهرة • العدد ٩٥ • ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ • ١٥ مايو ١٩٨٩ م • ٨

للأداء على أنه عملية قد تحدثت معالجتها من قبل بطريقة دقيقة حاوية - عن طريق الممارسة والذين قاموا بها . بل أيضا على أنه عمل يتفهمه المتفرج في ظروف استقلال نسبي . أو على حد تعبير « فرانكوافيني » مؤخرا ، في ظروف « آلية ذاتية مبدعة ذات ضوابط وتقيود » (١٩٨٥ - ٣٥) .

إن الاستقلال الجزئي أو النسبي لكل من يقومون بالأعداد الدوامي (أي للمخرج ، والكاتب ، والممثل ، والمتفرج) تدل على أن الجميع يعملون معا في تكوين الأداء ويجب النظر إلى عملهم هذا على أنه إنجاز متبادل قد يعدل أحدهما من اختصاص كل منهم .

وإذا ما نظرنا إلى المتخرج بصفحة خاصة
وجدنا أن استغلال المتخرج النسي إذا
جعلناه استقلا حرا تماما من كل قيد
لكان معنى هذا الاختلال بالتوازن بين
التحكم والحرية . فهذا التبادل الجدل بين
القيود التي فرضها النص ببقية الجسمانية
وبين الاسكانيات التي تركت مفتوحة لآلئك
الذين يتلقون العمل بمقتضى نوعا من التوازن
هو الذي يشكل ماهية الخبرة الجسمانية
وكيفية حيويتها .

ونحن نستطيع في نطاق المجال النظري
فحسب أن نفصل هذين الإعتاديين
الدرايين من أجل التفرع ، ونقول أن
الأول سلبى (أى موضوعي) ، والأخر إيجابي
فصل (ذات) . والواقع أنها سرعان
ما يتضحان على أنها مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً
ويؤثر كل منهما على الآخر تأثيراً مباشراً
بحيث يستمد كل منهما فاعليته من مجال
البلد الأساسيين الذين لا غنى عنها . فهما
مصدر زيجتي العملة إذ اجتماعهما يشكل
مادة الأداء ، « والعلاقة المسرحية »

وأحد جوانب هذه « العلاقة المسرحية »
هو علاقة الأداء بالنسبة للمنتجذ إلى تعنى
التأور على جمهور المشاهدين على طريق
الأداء . فيحاول الأداء على طريق أحداه أن
يقض موضوع العمل بعددًا منتظما من
الاستراتيجيات الدلالية المحددة التي يحاول
عن طريقها أن يوقع في روع كل منتجذ
إيقاعا منتظما من التحولات المحددة ذهنية
(معرفية) وتأثيرات (أفكار) معتضدات ،
أفعالات ، تحييلات ، قيم . إل . الخ . بل
إن الأداء قد يعمد إلى دفع جمهوره إلى أن

يتبنى أشكالاً خاصة من السلوك مثلاً هو الحال في المسرح السياسي . وهذا الظهور انما هو من الأداء يمكن التعبير عنه في مصطلحات (الجيرماوس جيرمايس) التي تقول بأن الأداء هو بالأحرى ، العلاقة المسرحية ، ليس معناها تعريف المتفرج بشئ Fair - Savoir أعني تبادل خلاصا للمعلومات ، والرسائل ، والمعارف ، بقدر ما هي دفع المتفرج إلى الاعتقاد Fair - Faire دفعه إلى الفعل croire - Faire - Faire أيضا .

وربما يوجد إضاح أبعد من هذا يتعين القيام به هنا : أننى حين أتعلمت عن المعالجة المسرحية الناجحة ، لا أقصد المعالجة بالمعنى الأيدولوجى التى يتضمنها المصطلح تقليديا بل استعماده فى علم الدلالة أو الإشارة Semiotics . ومعنى هذا أننى لا أنوى أن أثير بصورة خاصة إلى حالات كان فيها هدف الذين قاموا بأخراج الأداء المتحد هو إلغاء أو الأفواء . ولكنى أرغب بدلا من ذلك أن أبرز إلى الضوء جانباً جوهرياً جوهرياً من العلاقة القائمة بين الأداء المتخرج كما هى فى الواقع : وهذا الجانب يعتمد بدوره على الطبيعة غير المتناسقة والتى توازن بينها هذه العلاقة ، بالنسبة لأية مجهودات قد بذلت وسيتبدل فى المستقبل . هذه العلاقة (بين الأداء والمتخرج) لا يمكن أن تصبح أبداً علاقة متساوية

والجانب الآخر من العلاقة المسرحية
المصاحبة للأولى تتكون من تعاون إيجابي
نعال من جانب المتخرج .

فالتفرض باعتبارها أكثر من مجرد فعال
النسبة للمخرج من الوجهة المجازية ، فإنه
النسبة للأداء « صان للمعاني » نسبيا
يسرطانية لتلقائية ، لأن تأثيرات الأداء
تغرافية والانفعالية يمكن أن توضع موضع
مفعول عن طريق الجمهور فحسب . ومن
الطبيعي ، أن تعاون المخرج لا يقصد به
ملك الحالات الذاتية التي تستدعي مساهمة
إبداعية طاعة من جانب الجمهور ، بل يقصد
بها الطبيعة الفعالة بأبعائها لتبدل التلق
التي يقوم به المخرج بالنسبة للأداء

وحيث يعدو كل من معنى « الأعداد
لدرامي من أجل المتفرج » أحدهما على
الأخر (ولو نظريا) تنشأ المشكلات التي

تتعلق بمفهوم المتفرج النموذجي ، والمجال المسرحي كعامل مسيطر فعال في التلقي ، وأخيرا مشكلة تكوين انتباه الجمهور .

المتفرج النموذجي

لقد تمت من خلال نظم متنوعة دراسة الكيفية التي يمارس بها نص من النصوص وظيفته من الوجهة الجمالية أو غيرها . وقد أصبح من المعتاد الآن أنه من الضروري التمييز بين نوعين من التلقى أو بتعبير أدق بين مستويين مختلفين من التلقى .

١ - المستوى الذي يعلو على النص بالنسبة للمتلقي العامل : وهذا المستوى من التلقي يتكون من الاستراتيجيات المقروءة التي تنشط بصورة فعالة خلال محاولة فهم النص .

٢ - المستوى الداخلي : intra textual ،
 بالنص بالنسبة للمتلقى : (المفترض ،
 المثالي ، الواقعي) ويشمل هذا المستوى
 على الاستراتيجيات الموجودة داخل النص ،
 وطريقة التعبير التي يستهدفها النص والتي
 كتبتها في نطاقه .

يجب علينا أن نفهم من هذا أن التلقّي المقروض هو القارئ، النموذجي عند البروتوكول، حيث يقول ومن هنا فإن التراجع اليكسج بالنسبة إلى مثل تركيزنا مفترضا. وهو نظريا بشكل بسيطة جانباً بعد اللغة « فليس المقصود رؤية عمليات التلقّي بالنسبة للتلقّي العمل على أنها أمر متزمت موجود مسبقاً وليس المقصود كذلك قراءة أفضل من حيث معايير القراءة ، ووثيقة الصلة بالموضوع أو وصحيفة وعلى مثل تلقّي نموذجي أن يتطابق معها . فالقارئ النموذجي بالنسبة (لا يكو) شيء مختلف تماماً . أنه محاولة أن يذكرنا بأن الاتزان والتلقّي برتبطان ارتباطاً وثيقاً ، وإن كانا لا يتطابقان تماماً . كما أنها محاولة اظهار الشكل الذي يتبينه هذه الرابطة الوثيقة بين الاتزان والتلقّي أن توجد من حين لآخر . وهو بتعبير آخر محاولة تهدف إلى إلى أن تبين أن أي نص يطلب بتلقّيه كشرط لا غنى عنه ، أنه لا يتطلب بمقدرة متلقّيه التوصيلية الفعلية بحسب ، ولكن يطلب به أيضا من أجل إمكانية تلقّاته الخاصة لتلقّي المعنى (١٣)

إن أي نص هو انتاج ينتمى فى جانب إلى قدرته الاستقلالية على التوليد . وعندما اقترحت لأول مرة فكرة المتفرج

النمذجي ، كانت أهدافه في نفس
أهداف (ايكو) ، ألا ، وهي :

١ - أن أبن أن انتاج الأداء وتلقيه -
حتى إذا استقل كل منها عن الآخر - فإنها
مرتبطان ارتباطا وثيقا .

٢ - أن أبن بأكبر قدر من الوضوح
الطريقة والدرجة اللتين يستهدف بها الأداء
مخاطبة الجمهور . وهذا يعني أن أبن
بوضوح بآية طريقة وإلى أي درجة يحاول
الأداء أن يكون نوعا معينا من التلقي وأن
يحمده مقدما ، كجزء من التكوين الداخلي
وأن تفتحته . ولما كنت لا زلت اتبع إرشاد
(ايكو) (١٩٧٩) فأتني قد اخذت قبل
كل شيء ، بعين الاعتبار تائين المشكلتين في
مصطلح علم الأنواع الذي يتراوح من
ضروب الأداء المغلقة إلى ضروب الأداء
المتفوحة . وتستهدف ضروب الأداء المغلقة
متلقيا عددا تمام التحديد وتتطلب أنواعا
عددة تمام التحديد من القدرة (الموسوعية ،
والإيدولوجية ، الخ) حتى يتلقاها المتلقي
تلقيا (دقيقا وتقع من نفسه في موقعها
الصحيح . وهذه هي الحال الغالبية في
أشكال معينة من المسرح القائم على نوعية
معينة ، كالسرح السياسي ، ومسرح
الأطفال ، ومسرح المرأة ، ومسرح المرح ،
ومسرح الشارع ، والمسرح الرافض ،
والسرح الصامت ، وهكذا . ويدرك الأداء
في هذه الحالات غرضه عندما يتطابق
الجمهور الموجود بالفعل مع الجمهور المنشود
الذي يستجيب إلى الأداء بالطريقة
المرغوبة . ولكن إذا ما حدث أداء مغلق
بالنسبة لتفرض بعده من المتفرج النمذجي ،
فإن الأمور تتحول إلى مالا يحمد عقباه :
تصور مثلا سلوك شخص يتألف أثناء أداء
للأطفال أو استجابة رجل شديد التزم
والاحترام إزاء فرقة منوعات تضمن شيئا
من الأباحية ، أو رجلا رجعيًا يجد نفسه إزاء
أداء نسوي .

أما ضروب الأداء المفتوحة فإنها تقف في
الجانبة الآخر من القائمة إذ أن ضروب
الأداء المفتوحة تحاول أن تخاطب متلقيا غير
محدد الملامح تحديداً تماماً ، وغير معرف
تعريفاً واضحاً في مصطلحات المضمون
الموسوعي للنص ، أو المستدري
الإيدولوجي . في أي أداء مفتوح نأج
يكون التلقي كما يكون التفسير الذي ينشده
مخرجوا المسرح عدداً من قبل تمام

التحديد . بل يجدر القول أنه بصرف النظر
عن القيود التي يقتضيها النص ويغتمها ،
فإن الأداء سيرك المتفرج حراً بدرجة تزيد أو
تنقص ، وإن يكن لا يزال يقر للملي الذي
يجب أن تضبط الحرية في خلاله - أي أبن
يجب تشجيعها ، وأبن تتم قيادتها ، وأبن
يلزم أن تتحول إلى فكر متشامل حر يفسر
الأشياء^(٤) .

إن افتتاح نص من النصوص يمكن أن
يكون مرتبطاً بعلامات الأداء القائمة على
قوانين لا يشترك في صنعها المتفرج ، أو
يقاس بها إن أمكن . والاشارة الواضحة في
هذا الخصوص هي المسرح التجريبي و
« مسرح البحث » في جميع أشكاله
المتنوعة .

ابتداءً من مسرح الطليعة التاريخي إلى
ما بعد ذلك . وهناك حالة أخرى أشد اثارة
للإهتمام ، هي مثل على تقاليد المسرح غير
العربي حيث يهدف الأداء العادي إلى أن
يترك الكثير من حرية التفسير للجمهور ،
ولا يعتمد إلى أن يفرض عليهم قراءات
محددة . كما هو الحال في المسرح الهندي
الكلاسيكي كاتا كالي ، وباليينز ، والمسرح
الراقص ، كاسوكي ، إلى مسرحيات
« النوه » فإنها تتطلب بوجه عام مستويات
متنوعة من الفهم ، وإن لم تكن دائماً ذات
أهمية أو قيمة متساوية ، فكلها تستطيع أن
تتعامل مع ما هو موجود بالفعل ، في
الأداء ، للحصول على نوع من الكسب
الماعني أو الذهني .

عند هذه النقطة يتضح أن قائمة أنواع
الأداء المفتوح لا يسهل تحديدها لأنها يجب
أن تشمل على استراتيجيات عديدة متنوعة
للتعامل مع المتفرجين وللتحكم مقدماً في
فهمهم للأداء . ومن هنا فإننا يجب أن نفرق
بين نوعين من الأداء المفتوح .

هناك من جهة : نصوص الطليعة أو
الأداء التجريبي التي لا يؤدي « افتتاحها »
أعني تأليفها الصائم وتثبيتها المتك
لاستراتيجيات القسرة - إلى أي زيادة
حقيقية في مجال المتفرج المرفوب فيه ونوعه .
بل يؤدي بالأحرى إلى انخفاض مؤسف
يزيد أو ينقص في هذا المجال . ويحدث هذا
الانخفاض عندما يحتاج التعاون المطلوب
من جمهور من كالأ « التفات » في النص ،
والتحقق الفعل لأمكانيات النص من حيث

دلالات الألفاظ وتطورها إلى متفرج ذي
كفاءة موسوعية ، وإيدولوجية غير محددة .
وفي حدود هذا المعنى لا يصح شيء أشد
اختلافاً من عمل متفرج على حد تعبير
ايكو . " in opera aperta " . إن عمل
جيمس جويس المدعو "Finnegane Wake"
الذي يعتبر واحداً من أكثر
النصوص افتتاحاً في أدب العالم بسبب القدر
العظيم من الفراغات التي يتركها العمل كي
يملأها القارئ، يجد بصورة مؤسفة من عدد
القراء ونوعيتهم القادرين على أن يتدجوا
اندماجاً ناجحاً في تحققة الفعل من جهة علم
دلالات الألفاظ وأدوات التوصيل .

كما أننا نجد ، من جهة أخرى ،
نصوص أداء وأشكالاً مسرحية يلتقي فيها
هذا الانفتاح من الإمكانيات التفسيرية مع
انفتاح حقيقي من المتلقي . يؤدي هذا
اللقاء إلى زيادة حقيقية في عدد المتفرجين
المؤثوق بهم وفي أنواع التلقي الخيرة التي
تتكاف من نص الأداء . فقد ابتكر المسرح
الهندي التقليدي مثلاً - بحسب المعالجة
النظرية التي قسام بها ناثياساسترا
Natyasastra ما يمكن كل فرد من أفراد
الجمهور من أن يجد فيه ما يثير اهتمامه أكثر
من غيره دون تسخيف أو تحريف للدراما
أثناء العرض .

أعتقد أننا نجد عند هذا المستوى بالضبط
الاختلاف الأساسي بين المسرح التجريبي
والسرح الطليعي . . والمجال مشغول الآن
بالمسرح العالي الجيندي ، الذي اقترح
[أوجينوياربا] ، منذ سنوات قليلة تسميته
« المسرح الثالث » The third theatre .
إن مسرح الطليعة ، الذي نجد أنه إذ
يعارض مخلصاً الوسائل السلبية والمقننة
للاستهلاك الموجودة في مجرى المسرح
الرئيسي ، قد انتهى غالباً إلى انتاج أعمال
قد أحدثت لفئة قليلة مقصورة على جماعة
منقطة من مرتادي المسرح ذوي كفاءة خاصة
Super Competent . وعلى أية حال ،
فإننا نجد في المسرح الثالث [لباريا] أن
المهدف - وإن لم يدرك دائماً - قد أنجبه
باستمرار إلى ابتكار الوان من الأداء تتيح
اصنافاً عديدة حقيقية من التلقي ، أو
وجهات نظر متعددة .

إلى هنا نكون قد قفلت القليل فيما يتعلق
بالوسائل الفعلية والاستراتيجيات والحبرات

الفنية التي يكتمل بها الأداء من حيث تكوينه كمنطق ويتطلع إلى غط معين من التلقي ، أي موقف عدد محديدا واضحا يمكن للمنتج أن يتصك به بالنسبة للأداء . وستناول الآن عنصرين متداخلين هامين من بين العناصر المدينة التي تشكل المنظر الدرامي ويستخدمها خروج المسرح بالنسبة للمنتج .

معالجة الفراغ المسرحي والصلافة الفيزيائية

بين الأداء والمنتج

من المعروف منذ وقت طويل بين الذين يمارسون العمل المسرحي أن الوضع المكاني الفعل للمنتجين خلال الفراغ المسرحي وعلاقاتهم بمنطقة التمثيل له أهمية خاصة بالنسبة للطريقة التي بها يتلقى المنتج الأداء في نطاق هذا التكوين . وهناك قدر كبير من الارشادات المسرحية والعملية فيها يتعلق بالمشاهد قد تجمعت في إيطاليا خلال القرن السادس عشر . فعند نهاية القرن التاسع عشر ومع ارتفاع ذروة المخرج ، كانت هناك حاجة ماسة متزايدة لاجراء تغييرات على المعايير المسرحية التي كانت قائمة حينذاك . فقد اقتضى الأمر القضاء على العملية السلبية التي فرضها الأداء الصامت للزخرفة الطبيعية عن طريق المنصة . وقد بدأ هذا التعديل المبداي بمعالجة الفراغ المسرحي والعلاقة الفيزيائية بين الأداء وبين المنتج .

وقد أحدثت هذه التغييرات شكلين : أولاً ، الانفصال عن الخشبة المسرحية الإيطالية *boite aux illusions* بحيث انخفض تماما الانفصال الذي كان قائماً بين منصة عمالية وبين المقاعد الأمامية لحدود وضع كل منها بحيث يواجه احدهما الآخر مباشرة . ثانياً البحث عن ترتيبات مكانية متبادلة متنوعة يمكن أن تحل محل علاقة المواجهة هذه التي تشغل على قدر من المسافة تفصل بين الأداء والمنتج ؛ ويعني هذا قبل كل شيء البحث عن طرق تقرب كل منهما أقصى ما يمكن من الآخر (مثل تلك الساحر ذات التصميم المركزي حيث يحيط الجمهور بمنطقة التمثيل كما في « المسرح الشامل » (جروتوفسكي) أو الحل العكسي الذي جربه (أرتوين أرتو) في مسرح الفريد جاري حيث يكون المنتج محاطاً بالأداء (التمثيل) .



لم يتغير بهذه الطريقة شكل الفراغ المسرحي والعلاقة الفيزيائية بين الأداء والمنتج فحسب . بل إن الأداء نفسه قد تخلى مرحلة البحث والنظر في كثير من الحالات . لقد بدأ الأداء مضي على أنه شيء متحد الأبعاد يجب أن يدركه المنتج ككل . وقد أدى هذا إلى النموذج المتحد للأداء وإلى استخدام الستائر لهذا الغرض . وظل هذا الحال قائماً لمدة قرون في المسرح الغربي . وقد دخل نموذج الوحدة هذا الآن في أزمة عميقة . فقد اضطر المنتجون في حالات عديدة إلى الاعتراف بالطبيعة المتميزة والذاتية لتجربتهم للأداء ، هذه التجربة التي كانت مرتبطة حتى الآن ارتباطاً دقيقاً بوضعهم الفيزيائي ، والموقع الذي يشاهدون منه الأداء . إذ أن نفس المضمون الجمهوري إذ يشغل أماكن مختلفة في ليالي مختلفة ، سيروى أداء مختلفا بمعنى الكلمة . ولن يتغير تفسير المنتج فحسب بل ستغير أيضا استجاباته الانفعالية والذهنية قبل كل شيء .

وقد ذهب (مسرح البحث) لما بعد الحرب العالمية الثانية إلى مدى أبعد في عاولة استغلال امكانات التلقي المشروط الكامن في معالجة فراغ المنصة أو خشبة المسرح ، وخاصة العلاقة الفيزيائية للأداء

بالنسبة للمنتج . وغالباً ما ادخلت الساحر الإيطالية التقليدية في اعتبارها عامل الوسط للحيط السدى - وإن لم يكن في الأصل عبارة عن فراغات مسرحية ، إلا أنه كان يسمح لعلاقة الأداء بالمنتج بأن تنظم حسب الاحتياج ، بأكثر قدر من الملائمة والموافقة . وكان الهدف المشترك خاصة هو الحصول على أفراد الجمهور على تلقى أكثر إيجابية وأشد التزاماً ابداعاً .

ويمكن تحديد أحد الأشكال النصوري التي أخذها هذا البحث على عاتقه بأنه محاولة استخدام المنتج كعنصر من عناصر الأداء وموجه في الخيال الدرامي . فلم يكن كافياً فحسب إزالة كل الفواصل بين العالم بالأداء وبين المنتج عن طريق دمج الاثنين ، أو عن طريق استخدام القائمين بالأداء لكافة أجزاء الفراغ ، واتجاوز الأداء في الجمهور مباشرة (كما فعل المسرح الحي في ٦٠٥) . ومن أجل الاستزادة إلى أقصى درجة من اندماج المنتج ذهنياً وانفعالياً - فقد بذلت محاولات تهدف إلى إعطاء الجمهور دوراً وأن يكون ثانوياً في نطاق الأداء نفسه . وهذا بالضبط ما حدث في المسرح الحي . عند انتاج « أنتيجون » (١٩٦٧) فقد أصبح الجمهور هو شعب أرجوس في حرب مع أهل طيبة الذين يمثلهم القائمون بالأداء ، وعلى أية حال ، فلاحظ أن المساهم البارز في هذا الحبل هو (جروتوفسكي) فيما قام به من أداء في العروض الأولى لمسرحية «٦٠٥» ، وفي «فاوست» ١٩٦٠ حيث كان المنتجون ضيوفاً على مائدة البطل ، وفي «كوريانا» (١٩٦٧) حيث مثروا دور الزلا في عبادة الطب العقل التي يدور ليها الحدث ، وأخيراً في اكروروليس (١٩٦٧) حيث ظل الشاهدون نبيد الحياة في حجرات الغاز بينما قضى القائمون بالأداء نعيمهم .

ولكن (جروتوفسكي) أطلع عن محاولة دفع الجمهور إلى المساهمة في الأداء واتقدها علانية . فقد وجدها غير مجدية كما أنها تطل وضع الجمهور تحت شروط خاصة . بل تقضع العقيبات في طريقه وتمنعه من المساهمة .

وقد كون (جروتوفسكي) في (٦٠٥) نظرية العيرون مسرح المساهمة إلى مسرح الشهادة معتقداً أنها قلب أشد أصالة ،

يجرى بصورة أعمق من أى ادماج مادي للمخرج فى الأداء .

تكوين انتباه المخرج

اننا عندما نناقش الكيفية التى يعمل بها القانونون بالمرسح للتأثير على انتباه المخرج ، نأتى إلى ما يمكن أن يكون مفتاح كل استراتيجيات الأعداد الدرامى . . تلك الاستراتيجيات التى عن طريقها يؤسس الأداء علاقته بالجمهور . والواقع ، اننا إذا ما أخذنا بين الاعتبار ، معالجة فراغ المسرح وجدنا أنها ببساطة مستوى واحد أو مظهر واحد لاستراتيجية أوسع مدى بكثير المقصود بها تماما هو هذا التكوين لانتباه المخرج .

ونجد « أوجينيو باربا » و « جرج مسرح (أودين) » أشد الرجال إيجابية فى التأكيد على الأهمية الحاسمة لعمل الأداء والمخرج فى تكوين انتباه الجمهور . وهذا العمل يساعد فى تحديد ما إذا كان الأداء يلتقى مع النجاح . وهو أمر حاسم بصفة خاصة بالنسبة للعلاقة التى يحاول الأداء أن يقيمها مع المخرج .

وكما أتاح الأداء لأفراد الجمهور بأن يمزجوا خبرتهم بالخبرة التى تؤدى على المنصة تعين عليه أن يقود انتباههم بحيث لا يفقد المخرج حاسة الاتجاه والاحساس بالحدث العالم والذى سيأتى . فلا يفقد الاحساس بتأثير الأداء فى كل تحديات الحدث المائل أمامه .

ويمكن استخلاص الوسائل التى تسمح بهذا التكوين لانتباه المخرج من « حياة الدراما » (أى من الأحداث التى تجلبها هذه الحياة إلى المسرحية) . ومن تكتيكات التزامن اللتى diachronic والتزامن التاريخى للشخصيات .

إن إعطاء الحياة للدراما لا يعنى ببساطة حركة الأحداث والتوترات الخاصة بالأداء بل تعنى أيضا تكوين انتباه المخرج بحسب إيقاعاته واستثارة لحظات توتره بدون أن تفرض عليه أى تفسير من التفسيرات (٢) .

وهذا أيضا موضوع رئيسى فى أشد أحداث جروتوفسكى نظرية وأحدثها عدا ١٩٨٤ فى مؤتمر إيطاليا حيث أعلن أن القدرة على قيادة انتباه المخرج تشكل مشكلة رئيسية فى عمل المخرج (١٩٨٤ : ٣١) .

إن القدرة على قيادة انتباه المخرج لا ترجع فحسب إلى التطبيق الصحيح والتوظيف لما نختاره منه . بل أيضا إلى وضع العلاقة المسرحية فى مكانها الحقيقى والاحتفاظ بها سليمة . فمتدلا فقط يتحول الأداء من خليط مضطرب من العناصر المشتتة إلى نص أداء حافل بكل الامكانيات الكائنة فى مخزونه وإتساقه . قد يبدو هذا معروفا شائعا بقدر ما هو صادق بالنسبة لآى نوع آخر من الخبرة الجمالية . وعلى أية حال . قلته ليس هناك شك فى أنه بالنسبة للأداء المسرحى ، نستدعى المواجه الحسية للذات المدركة لكى تبدل بمجهودا بالنسبة لهذا الأداء ، من حيث الكم والكيف .

إن ملامح النفس والسياق تجعل من الضرورى تماما أن ينصرف المخرجون بل يستبعدون بعض المؤثرات الجماعية التى يتعرضون لها بطريقة متتابعة وعن طريق نص الأداء (يفعل المخرج هذا طبعاً بطريقة آلية ولا شعورية) . ويصبح هذا مستحيلا إذا ما تم العمل بنشاط على المظهرين الخاصين بعمل الإدراك الحسى Faire per-ceptif الذى يدعو بعض السيكلوجيين والتركيز الانتباهى ، وه الانتباه المتقى Selective attention (وهناك آخرون يصقون هذه العملية نفسها بأنها انتقال من رؤية سلبية قد أثرت إلى مشاهدة حادة التركيز) (١) .

وأنه لما يستحق القول أنه بدون هذا التقطيع الأساسى والانتقاء الذى يتم من طريق استراتيجيات القراءة الخاصة للأداء ، لا يتم إعطاء معنى على أول الأمر ثم معنى كلياً فيها بعد . فليس العالم البلجيكى (كارلوس فيندمانز) مبالغاً عندما يجادل هذا الانتباه بأنه المولد الحقيقى للانسان بالنسبة لنص الأداء .

كل هذا معروف بالنسبة للممارسين بالمرح وقد كان كذلك دائما . وقد انجبت الجهود باستمرار إلى تبيان ما يدعوه (جروتوفسكى) « خط الرحلة بالنسبة لانتباه المخرج » . وهو نفس العمل الذى تقوم به فى السينما عسمة الكاميرا ، وإن كانت الكاميرا تعمل بطريقة أكثر دقة ، اعنى بقدر ما يريد للمخرج أو الذى يقدم بالأداء ويصر (جروتوفسكى) فى هذا الخصوص أيضا على أن للمخرج المسرحى

يجب أن تكون له « كاميرا غير مرئية » تلتقط لقطات مختلفة دائما وتقود انتباه المخرج نحو شىء ما .

اللامع التى تتحدد انتباه المخرج

يجب علينا عند هذه النقطة أن ننحصر الكيفية التى يعمل بها المخرج والممثلون على انتباه المخرج . فنسأل فى حدود مصطلحات أكثر تحديدا ما يعاين هذه اللامع التى تحدد هذا الانتباه المتقنى الذى يعتبر الشغل الشاغل لتنتج المسرح وكان دائما كذلك . ويجب أن يكون واضحا فى نفس الوقت أن المشكلة ليست مشكلة اجتذاب انتباه المخرج بشىء ما بل إنها أيضا صرف انتباهه عن شىء ما . للمعالجة يتوجدان معا فى أغلب الأحيان ويعتمد كل منهما على الآخر بقدر كبير . وغالبا ما يكون من الضرورى صرف انتباه المخرج عن شىء ما حتى يتسنى جذب هذا الانتباه صوب شىء آخر .

ويمكن أن نتطرق على هذين المظهرين مصطلحين فنيين هما : التركيز ، والشتيت ، وإعادة التركيز .

كيف يتسنى جذب انتباه المخرج

كلنا نعلم عدد المصادر والمناسبات التى استخدمها دائما العاملون بالمرح من أجل تشتيت انتباه المخرج أو جذبها .

فى القرن السادس عشر كانت هناك انواع من الضوضاء أو نفخات مفاجئة من البوق تصدر من خلف قاعة المشاهدة



لصرف انتباه الجمهور عن خشية المسرح حيث كان يتم تغيير المشاهد في ثواني . وكانت الاضواء هنا ، والتصميم ، والفراغ الموجود عوامل ذات أهمية كبيرة ، وكان نص العمل يجد انتباه المشاهد ويقوده عن طريق اقامة تدرج طبقي واضح بين جميع تصوره المجزئية - مثل النص المنطوق ، والنص اللفظي ، والموسيقى المشهدية والمؤثرات الصوتية . . الخ .

ويمكن أن يوضع مثل هذا التدرج الطبقي في صيغتين أساسيتين :

١ - تدرج طبقي ساكن : وأوضح امثلته هو النص المنطوق في عرف المسرح الغربي .

٢ - تدرج طبقي متغير : حيث يتم عمل مجال كامل من التركيز وعدم التركيز خلال اداء ما مع استخدام عدد كبير من الاجهزة مثل المشاهد والاضاءة والمؤثرات الصوتية التي سبق ذكرها . ولا شك أن مثل الكلاسيكي الذي يعبر عن هذا الاتجاه هو الاوبرا .

ما الذي يجتذب انتباه المتفرج

يستخدم الاداء المسرحي جهازا بأكمله من العلامات أو الاشارات Semiotics واجهزة عديدة يجتذب عن طريقها انتباه المتفرج أو يشته . وهنا نأتى إلى مشكلة تتعلق بدواعي عمل اجهزة الاداء هذه .

يبدو الجواب بالنسبة لبعض الحالات واضحا والسؤال نفسه بسيطا . مثلاً هو الأمر في حالة ممثل تسلط عليه الاضواء وهو على خشية المسرح . أو الاصوات المفاخية التي توجه الانتباه صوب المكان الذي صدرت عنه كما ذكرنا في المثل السابق . ولكن ليست كل الحالات بمثل هذه السهولة . ولكن نصوغ سؤالاً في مصطلحات أكثر دقة ينقسم قسمين :

١ - أي نوع من الخصائص المادية (أي خصائص محسوسة بالنسبة للإدراك الحسي) يتعين على الاحداث المسرحية والعلامات والاشارات أن تحوزها حتى يتسنى لها أن تجتذب انتباه المتفرج ؟

٢ - أية خصائص يجب أن تتصف في تكوين هذه الاحداث والعلامات « الموزنتاج » حيث تساق بنفس النتيجة المطلوبة ؟



إننا لازننا نفتقر إلى كتابات علمية عن هذه الأمور قابلة للتطبيق على المسرح . ولكن سأيبن هنا استثناء أو استثنائين .

حسن الحظ أن ثمة دراسات تجري عن سيكولوجية الإدراك الحسي . وفي المجالات التجريبية لعلم الجمال التي تتصل به .

هذه الدراسات ذات المجال الجديد تعتبر شكلاً متطوراً من السلوك الاستطلاحي الذي يدرج الاستطلاحي الذي يدرج السيكلوجيون في نطاقه « ضروب النشاط التي تهدف إلى استئارة ، وإدماه ، وتركيز انتفاع الاعضاء الحسية على شبكة من



المؤثرات ليست في جوهرها نافعة ولا مؤذية^(٧) ومن اللائذ ذات الاهمية الخاصة في هذا المجال ، نجد بحث (دانيال برلاين) عن « الخصائص الجمعية » لهذه التأثيرات وصفاتها التي يمكن عرضها على أنها ذات تأثير محدد على « السلوك الاستطلاحي » للفرد ، وعلى الاقبال التي يقدم بها انتباههم الانتقائي .

وقد توصل (برلاين) خلال حلقات طويلة من الدراسات التجريبية إلى أن يظهر أهمية الخصائص الجمعية التالية ، ألا ، وهي (الجسدة) ، أي الشيء الجسدي والمفاجأة ، والتعقيد ، والغربة . وتفيدنا نتائج (برلاين) بطريقتها الخاصة في أنها تتفق مع عروض عديدة سبق عهدا تتصل تمام الاتصال بهذه الأنواع من المشكلات ، كما يتضح من خلال جوانب عديدة مختلفة من الدراسة .

ومن الأمثلة الموجودة مثال « الإحالة إلى المسافة distancing الذي اقترحه الشكليون الروس ، وجهود علم النفس الجشططي في اظهار العلاقات بين النظام وعدم النظام ، والتعقيد ، واكتشاف نظرية المعلومات التي تدور حول خصائص الرسالة الجمالية . علاوة على أن نتائج (برلاين) تسعى إلى تأكيد بعض المقترحات الأحدث عهداً والتي ظهرت مؤخرًا فيما يتصل بالمسرح .

وقد أثبت هذه المقترحات من جهتين مختلفتين من البحث ، تدخل كل منهما في نطاق أنظمة عديدة ، ولكن بمتاهات وأهداف مختلفة . وتلتقيان عند نقطة يتعين على كل منهما فيها أن تتعامل مع آليات مستخدمة في المسرح للتحكم في انتباه المتفرج . وقد اتبع المحاولة الأولى الفريق الهولندي من الباحثين في المسرح وعلماء النفس الذين قاسوا بدراسات طويلة عن تلقى الاداء . وتظهر المحاولة الثانية في العمل الذي يجري تحت قيادة (أوجينيو باريا) في المدرسة الدولية لمسرح الاثروبولوجي وكان البحث ذا ميزة خاصة بالنسبة للبحرث الفنية الخاصة بالمثلث . . تلك الخبرات التي تولى خلالها (باريا) وحدة تعليمية دولية^(٨) .

وإذا نظرنا إلى المشكلة من جوانبها المتعارضة وجدنا أن هذين الطريقتين يلتقيان بصورة ذات مغزى في نقاط متعددة إن انتباه

الخبرة الفنية الفائقة للممثل

لقد وجد (ياربا) وفريقه أثناء البحث في انثروبولوجيا المسرح أن هذه الاستراتيجيات التي تصرف انتباه المتفرج موجودة في أغلبها ضمن مصطلحات الخبرة الفنية الأساسية الخاصة بالممثل . وقد وصفوا هذه الخبرات بأنها غير عادية أولا تحدث يوميا حيث أنها قائمة بمبادئ على تجاوز القوانين البيولوجية والفيزيائية التي تتحكم في سلوكنا الجسدي والعقل الخاص بكل يوم - أعني القوانين الأساسية للجاذبية ، وجمود الزمن ، وقاعدة الجهد الأقل .. الخ .

ويرى (ياربا) أن المبادئ المسرحية التالية تتخطى كافة هذه القوانين وتشكل قاعدة الخبرات الفنية بالنسبة للفنانات بالاداء :



المسرحي مثله مثل أى شخص آخر فهو لا يمكنه بناء أى شيء طيب إلا إذا كان دائما على أسس صلبة . فعند هذا المستوى الذى يسبق التعبير يفرض الممثل مقدرة أو يضعها . وهي مقدرة ضرورية نسبيا لتنفيذ المتأورة الباهرة وتكوينها في انتهاء المتفرج تنفيذها يعتبر ضروريا بالنسبة لكل عمل ناجح في إقامة العلاقة المسرحية .

ويرى (ريتشارد شستر) (١٩٨٦) أن أى سلوك حادى إذا ما وضع في إطاره الصحيح ، يمكن أن يصير سلوكا مسرحيا (مثل حركة السير على القدمين في الرقص - والافلام التسجيلية الطيمية ، أو افلام الانخيار بالتلفزيون) . فإن ما يجعل امثال هذه الأمور عملا مسرحيا هو اما اعطاهما شكلا واطارا مسرحيا صحيحا .

أما بالنسبة إلى أجهزة المخرج وواضع التصميم ، فإن غير العادى لا يعتمد على الممارس (إذ يمكن أن يكون شخصا عاديا يفعل أشياء عادية) بل يعتمد على الطرق التي تتم بها الاحداث من قبل الممارس .

نتائج

تبين ملحوظات الخاتمة الخاصة بمناقشة الوسائل الشكلية والشروط المحددة لانتباه المتفرج والخبرات الفنية الفائقة .. اقول تبين أن ثمة توازيا مثيرا يتضح عند (ياربا) من الترابط الجدلي بين الخبرة الفنية العادية والخبرة الفنية الفائقة .

- ١ - مبدأ التوازن المتناهي
- ٢ - مبدأ التعارض أو التضاد (فيجب بالنسبة للممثل أن يقابل كل دافع بدافع مضاد)
- ٣ - مبدأ التيسير (أى حذف بعض العناصر لاعطاء الأولوية في الظهور لعناصر أخرى تلبو ضرورية) .
- ٤ - مبدأ الطاقة الفائضة (أى وضع مزيد من الطاقة الفائضة (أى وضع مرء - من الطاقة من أجل احداث أقل تأثير ممكن) .

يستطيع الممثل تماما من خلال جهوده في هذه الخبرات الفنية الفائقة أن يصرف التوقعات الادراكية الحسية للمتفرجين وعاداتهم . بل إن هذا يجب أن يحدث حتى قبل أن يسعى الفنان بالاداء إلى اقتذاب انتباه المتفرج بغفراية قصة من التفتيد وطريقتها ، أو بطريقة التوصيل ، فهو يحدث ببساطة مع الفنان بالاداء حين يتطلع على جسده شكلا مصطنعا أو زائفا ، يستثير التوترات غير العادية ويطلبه . وربما امكثنا أن نعتبر هذا المستوى السابق على التعبير الخاص بالخبرات الفنية الفائقة على أنه الأساس الذى يبنى عليه الفنان بالاداء ادائه . وهناك مصادر أخرى كثيرة لهذا : فهناك للمضمون الاجتماعي والثقافي والاتفاقات التعبيرية والتكنيكية الخاصة بفن الممثل . وهناك من جهة أخرى شخصية الممارس الخاصة وموهبته . وعلى حال ، فانا نجد أن الامر بالنسبة لمن يمارس العمل

المتفرج يتضح على أنه نتيجة نمط معين من أنواع النشاط النفس الفيزيائي . مثله مثل التغيرات التي تطرأ على الكائن وتوضيحها آلة رسم الدماغ E. B. G كالصقر ، والتغيرات في ضربات القلب والتوتر العضل ، وعدم ثبات انسان العين .. . وبغ . وهذه الحالة التي تؤدي إلى التركيز الفذلل للانتباه يمكن أن تصطلح على تسميتها بأنها حالة الاهتمام ، وهذه الحالة التي نسميها حالة الاهتمام تنتج عن حالة أخرى فيزيائية سيكلوجية اعطق اساسا يمكننا أن نسميها المفاجأة أو الانخيار . وعلى هذا فإنه تكون لدينا المتواليات الآتية :

المفاجأة - الاهتمام - الانتباه

وإذا وضعنا الامر ببساطة قلنا أنه يجب على الاداء لكي يجتذب انتباه المتفرج ويقوده أن يدبر اموره بحيث يؤدي إلى المفاجأة والدهشة ، اعني أن على الاداء أن يضع موضوع الفعالية الاستراتيجية الخاصة بتشتيت الانتباه أو المتأورة distruptive or manipulative عليه .. تسلك الاستراتيجيات التي تقلل توقعات المتفرج وتعليها رأسا على عقب - سواء كانت توقعات قصيرة أو طويلة - وخاصة عادات التلقى لديه ، وعلى الاداء أن يفعل هذا بأن يقدم عناصر الصفات الجمعية (ليرلاين) اعني - صفات الجلب ، وعدم الاحتمال - والغفراية . في المجلات التي يشعر فيها المتفرج عادة بالثقة في نفسه .

تصعد مسرحياتهم على المسرح . ونحن نتعرض اليوم لتشريع الدراما . فإنه يجب علينا - والحالة هذه - أن نفكر في العلاقة بين التقليد والتجديد . ونعني بها المقارنة أو الصفات المتناقضة ظاهرياً PARADOXICAL . وإذن ، هل تحكم حياة النوعات الأدبية علاقات وقوى تعود إلى الماضي ؟ أم أن هذه الخصائص الأدبية المعاصرة هي تولدت إلى التقليد ؟

لقد أصبحت من مشكلات المسرح المعاصر ، مشكلة الحفاظ على أعمال العصور الدرامية الكبيرة . وهل يجب التوسع في تقديمها بشكلها التقليدي في محافظة على مضامينها الدرامية ، وفي حالة ناضرة ، ووفق أجروميتها اللغوية ؟ أم ماذا يكون الموقف ؟

تتمتع الدراما في عصور نادرة . ولا توجد للشاعرية الدرامية توارىخ محددة على استمراريتها كما في فن الشعر أو القصة أو الملحمة . وأوقات عصيبة تمر بالدراما وشاعريتها في أزمان الرقابة الصارمة التي تتدخل في حياة الناس وتقلب ما يتعرض عليها . وأوقات عصيبة أخرى تفلت الوعي وتستهلك التفكير الدرامي ، لأن حياة الدراما وانتعاشها تركز على الجانب الآخر منها ، وتقدس به الصراع الاجتماعي وصدق عرضه على خشبة المسرح .

ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة حشد الكتاب الدرامي اليوناني أرسطوفانيس الطريق لأولى شجرات الدراما ، إذا لم نبخس جهود من سبقوه في العصر اليوناني القديم ، الذين بحثوا في علم الجمال والعروض والأحاسيس الشعرية . ذلك لأن الأسباب التاريخية عند أرسطوفانيس كانت أقوى من الحقيقة الجمالية آنذاك .

إننا دائماً نعرض على (الأسطورة) حلقة الوصل في هذا التاريخ أو هي اللغة الأم المشتركة فيه . لقد سجل العصر القديم كثيراً من الحروب الأسرية المعروفة ، نراها وقد لبست ثوب الدرامات المختلفة ، وفي

بكل ما فيها من تعقيدات ، وبغير مبالغة في هذه التعقيدات ، وكذلك في عدم قضاء على مميزات الدراما .

تعرض الدراما المعاصرة أو هي تستعرض عدم الانتباه الطبيعي لجلودها . أن خصائص الدراما قد قامت على الأسطورة . وهو مالا نثر عليه في الوقت الحاضر ، مفنطين الفسادة ورموز التمرد والقياس الفني الجيد لأسباب المؤلفين الذين



د. توماش أونيغاري

الدراما تخرجها المعاصرة

د . توماش أونيغاري

ترجمة : د . كمال عيد

ونحن نُسَبِّحُ من الدراما تخرجها المعاصرة اليوم . . لماذا نورد هذه المقطوعات الأدبية والفنية ، ونحن نصل إلى أن شعرة خشبة المسرح وفن الكتابة الدرامية من الصعب الإمسال بطريقتها ؟ علينا الاعتراف بأن محاولتنا لا تقدم حلولاً لتاريخ الأدب في عصرنا ، ولا تضيء إلا قليلاً يسيراً من المعرفة في هذا الطريق .

من الطبيعي أن الوقت الحاضر يختلف في الكثير عن الوقت فيها مضى . والواقع أن الدراما المعاصرة لا تستطيع كثيراً أن تقرب أو تبرز مضمونات أو حقائق كالتى أظهرتها درامات العصر الشكسبيرى مثلاً . وهي أمور تعود إلى موقف المعروض إلى التغييرات المطارة على حياة الدراما .

في نظرنا اليوم أن الدراما تتقدم وتتطور ، وتعيش كذلك ، وتقدم معلومات واسعة . وأن الأعداد النظرية لها تمتد طويلاً وعرضاً ، هذا إذا ما أقمنا مقارنة بين عصرنا وعصور أخرى سبقت . لكننا بدلا من أن نعرض شكسوانا ، نسرد في غرور إلى التفاضل . لنستعرض الصورة الدرامية المعاصرة اليوم

العصر الاليزابيثي وفي الرواية الايطالية ، وبخاصة في الأحداث التاريخية القديمة التي كانت المصدر والأساس في درامات وليم شكسبير . ان عصرنا مدين لغزيرات الازدهار لمرح من المسرح . مدين لكتاب الدراما المديدين ، رغم وجود القوارق ، وضياح الصلة الحقيقية - وأقصد بها اللغة الأم - بيتنا وبين هذه العصور القديمة .

أما التجديدية ، فهي من الطبعي من خصائص كل عصر وكل حقبة درامية ، نحاول أن نتفحص عن ظهرها الصورة الكلاسيكية التقليدية . فإذا كان هناك شيء غائب اليوم بين خطوط الدراماتورجيا المعاصرة ، فإننا نقول إنه هو التيار الكلاسيكي نفسه .

تستعمل الدراماتورجيا الشكل التجارى . أو هي تقدم التاريخيات بأزيائها من العصر الاليزابيثي الانجليزى وحتى دراسات ت . س . إليوت . ويكشف الموقف عن غياب النزعة المحددة للعصر الدرامى . ورقة جديدة تظهر اليوم في النصف الثانى من القرن العشرين تؤكد ضياح الكلاسيكية . ومع ذلك ، فالتجديد في موصاته ، والتجديدية في محاولاتها يعترفان بالنقص ويقبلان بالذكر . هذان العنصران المختلطان في المصادر التي ينهل منها كتاب العصر الحديث . المتشردون المعاصرون يلجأون - ويكل الفخر - إلى الذين دافعوا عن الحق في الأمس التاريخي .

وليس من باب الصدفة أن يبحث كتاب (مسرح التمرد) THE THEATRE OF REVOLT مؤلفه المؤرخ والنقاد الأمريكى روبرت برستين ROBERT BRUSTEIN في واحد من درامى عصر من العصور ، محاولا في كتابه الكشف عن العلاقة بين الأمس واليوم في الجهد والتجديد . إذ يرى برستين في انشاق الإنسانية (نسبة إلى الشروينى هنريك إيسن - المترجم) حدثا كبيرا . هذا التيار الذى صقل من جهود دراميين آخرين مثل استرنديج ، تشيكوف ، برناردشو ، بيرانديللو ويوجين أونيل . ويذكر برستين (علما شى) أنه مهما تواجدت علاقات مشتركة بين الشعر عند الاسكندنافيين أو الروس ، فإن لكل منها لمان آخر . فقد يكون لاختلاف البواعث والمحركات

والمضامين والأساليب أسباب أخرى عند كل كاتب عن آخر . ومع ذلك فنحن نطلق عليهم كتابا حديثين . كما نطلق على دراماتهم الدرامات المعاصرة أو الحديثة . هذه التسميات والأساء قد غيّرت من عالم المسرح . إن كل نوع من هذه الأنواع الدرامية قد قام على أساس من التناقض داخل مرتكز على حوار . وليتفقوا جميعا في إبراز العلاقة الروحية للالسان ، دون أية عقبت أو موقفات . وبالصدفة كانت الدراما هي النوع الأدبى الذى يقوم بدور الاعتراف للبلبل ، الذى كان يمكن أن يكون مستعما في حالة القصة أو الشعر .

تشيكوف رائد الثورة التقنية في الديالوج المسرحي . لقد حددت الدراما انطلاقاته ، وحملت الضى عنه ، وكأنا صديق الانسان . لقد غيّرت درامات تشيكوف الصورة الدرامية لتضع علامات استفهام واضحة جليلة حول طبيعة العلاقات الانسانية وصدقها ، لتظهر بعد ذلك الاعتراف والشكوى والتأزم الداخلى ومعاناة النفس عند الانسان . ولتذهبها كمعامل داخلية هامة تسبب مشكلة نفسية عنده ، وأزمة عارمة كذلك . « هل أتمتعون ما أقول ؟ أتسمعون ما أنادى به ؟ هل نضحكون بما أطرحه عليكم من رسائل ؟ هل وصل تغرافى القصير إليكم يحمل إلى الآخر (المتفرج) ما أصانيه من ألم داخلى النفس ؟ » . إن الكاتب المعصرى يقرأ كل ذلك في مسرح تشيكوف ، حتى يفهم عالم

الثورة الداحلية ، واتصالها التي تكشف عبر الشخصيات في العديد من المشاهد الدرامية التي تشهد بالتناشؤ مية والاستحالة . جدار سميك يعزل بين الحقيقة والمرئى ، بين السطح والأعلاق . إن دراماتورجية تشيكوف تكاد تكون عويصة ، ذات خصائص معينة ، لا تظهر بالسهولة من وقّع كتابتها أو من مظاهر الصور فيها . وفي لذلك دراماتورجية خاصة تحتاج إلى جهد خاص لاكتشافها ، وطريق جديد للمس أبعادها .

ومنذ تشيكوف وحتى اليوم ، يصبح الموقف عند كل كاتب درامى متجسدا في أمرين . الصعوبة ، البساطة ، وهما مفتاح الطريق إلى جهود ونشاط الدراميين . فإذا كانت درامات تشيكوف تتشابه مع بعضها البعض ، بمعنى وجود « السوحدة » في الأسلوب الدرامى وفي روح الانفعال الشعرى ، فإننا نجد من النادر اليوم العثور على مثل هذه الوحدة في كتابات اغواننا كتاب الدراما المعاصرين . وفي هذه الزاوية بالذات ، أرى أنه من الأجدر تبني أثر دراماتورجية تشيكوف بين درامى اليوم . وعلى سبيل المثال آرثر ميللر الذى يغير من صوته بين كل دراما وأخرى . بل ومن تقنياته أيضا .

في مسرحيته (موت قومسوينجى) يواجه الماضى الحاضر . وفي (مشهد من الجسر) يُعد درامته بلغة الشعر في بداية الأمر ، تقليدا لأحدى تراجيدىة العصر القديم . لم



يفقد كتاب الدراما المعاصرون اللغة الأم المشتركة فحسب ، بل إنه لا يوجد بينهم وبين بعضهم البعض الأسلوب المشترك على وجه العموم . هم يتفكرون من موضوع إلى آخر ، ومن مسرحية إلى أخرى . ونادر من هو بينهم - باستثناء برخت وبيكيت - الذي يحاول من خلال لغته الخاصة أن يحافظ على الفكرة والوحدة معا .

وطالما نحن نتحدث عن تشيكوف ، فإنه يجدر القول بأنه نادر ما تنتمى مصادره إلى زملائه أو إلى دراماتورجيتهم . فتأثير برناردشو يزاحمه ويتنافس معه في هذا الانتباه ، على الرغم من أن دراماته (برناردشو) عادية .

إن التجديد عند شو يمكن في التجديد لتقليد قديم . دراماته تتفنى على (النقاش) . وما هو إلا (العامل الداخلي) الذي يظهر في المقدمة عند النفس البشرية التشكيلية . لكنه غشبي في الباطن لديه ، ليظهر في صور شعرية جميلة . وهو لا نجد له أثرا عند مسرح برناردشو . برناردشو الفنان الروائي والثرثار الطريف هو ضحية من ضحايا الدراما الحديثة المتأخرين . واحد من الذين أدخلوا مبدأ الاحتمالية⁽¹⁾ والتكوين البيولوجي للإنسان وما يصدر عنه من خصائص توجهها سداجته وفطرته . لقد عاشت ثورته المسرحية ككتاف وثقنية بعد ذلك في أعمال السومسرى فريدرش دورينبات .

وإذا ، فتشيكوف وبرناردشو نموذجان مختلفان . وفي رأي التاريخيين المسرحيين أنه من الصعب يمكن محاولة العثور على العناصر المشابهة في المسرح المعاصر عند كل منهما ، كما يستحيل ربط أحدهما أو كلاهما بالماضي . إنها معا صورة متناقضة التجديدية . كل منهما مؤلف من عناصر مستمدة من مصادر مختلفة . مختارات من لا مختارات .

● السؤال الآن .

سؤال يتردد على ألسنة معاصرينا . هل بالإمكان اليوم كتابة الدراما ؟ والحقيقة ، أنهم قد ضيقوا الخناق اليوم على المسرح ، وعلى وظائفه وعلى حدوده وعلى مساحات التأثير عنده ، وعلى طرقه وأدوات اتصاله . وضائقه القليمان واللفزيون . إلى جانب معاناته من مشكلات داخلية لدية .



وليام شكسبير

الفروق شاسعة ويعيلة بين البحث عن التجديدية المعاصرة والتقليدية التاريخية العيلة .

يظهر النظريون واللغويون بين الفنية والفنية يملكون عن حلول للمشكلات الفنية . وبينما هم يتحدثوا عن اختفاء الرواية في الأربعينيات أو اضمحلالها ، اعتبروا الخمسينيات عقد الشعر . هذا بينما تنبأ بموت الدراما كتاب مثل ت . و . أدورنو T. W. ADORNO أو جون ستاينر G. STEINER . ومما هما أنفسهم اللذان ارتابا في حركة الشعر مستقبلا . وبعد أوشفيتز Auschwitz سكت الإلهام وحلت الوحى . لكن .. مأسوسوف إخوان العصر من المسرح ؟ ولم يكن الحديث بموت الدراما موقفا يقبل عليه عنصر المبالغة ؟ إن التجديد الجبرى في الشكل المسرحي يستطیع اليوم أن يعانق هذا الإغراب الواسع العريض ، أو يتوافق مع هذه الأشكال الأكثر والأعظم غرابية وتنافسا . هذه الديالكتيكية التى قلبت الأرواحات والمقاييس - بل وحقوق الانتماءات - رأسا على عقب ، وجاءت من طريق اللحظة الخاصة أو الابتكار القريبى .

لقد رد ستاينر - وفي سرعة - على أسئلة أدورنو في (موت التراجيديا) . لأن المسرح لم يمت . لكن الذى انتهى وإنذار هو أحد الأنواع الكلاسيكية التى تعتمد على الكلمة والحديث وعلى الصراع الفتوح ، والذى تهدف إلى ميادين القوة بأهضاء مسرحية باهرة . وما هو فى الواقع إلا التعبير عن القديم والجديد والصراعات المختلفة بينهما . ثم يرد ستاينر (لقد انتهى عصر التراجيديا) ، ليبلغ بالتقدم الألماني مرة أخرى وفى اللحظة للمعاصرة ، عندما تقدم المسرحية المحزنة لتحل محل التراجيديا . كيف ؟ ولماذا ؟ هذه أسئلة أخرى . هل ماتت التراجيديا وهى شابة ؟

لقد حلل هذه النقطة النظرى والتر بنيامين WALTER BENJAMIN في (أصل المسرحية المحزنة الألمانية) . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يحتوى رد ستاينر على رأى بنيامين . لأن كتابه قد نبه إلى أن الدراما وأنواعها قد آلت إلى طريق الأزمة منذ زمن طويل . والأزمة ذات وجهان .

إن التجديد في النوع الأدبى يؤدي طبيعيا إلى نتيجة عكسية . ألا وهى العيش داخل الأزمة . فالموضوعات والصراعات والاحتمالات لا تتنظر خشية المسرح للتعبير ، لكنها على العكس من ذلك ، تتعرض (للتوهم) والاختفاء نتيجة ازدياد كمية الصراع فى المادة ، وظهور الصعوبات فى الأشكال . وكان الحقائق الحية فى الحياة والذى تنشأ من الحيرة اليومية للأفراد ، تخطيء طريقها إلى القنوات المسرحية المعاصرة . لهذا ترتفع إلى السطح الاضطرابات والتناقضات والخطوط التقليدية المختلفة . ولهذا أيضا تظهر

أدورنو





مشكلة . مشكلة تتولد في ناحية ، وتنفتح إلى طريق مسدود ناحية أخرى . وهو نفس الأمر عندما نشر على النتائج من التجريب الحاقب ذي النتائج السلبية . من هنا لا بد علينا أن نترك التعميمات جانباً ، وكذا النظريات البحتة الخالصة . لندخل إلى صفحة جديدة من الدراسة . حيث لا وحدة . وحيث لكل شاعر درامي لغة الآخر . وهناك ندخل معاً إلى التيارات وخصائص المجموعات ، حيث اللغة تكشف عن القرب ، وتشرح العلاقات والمخبرات .

كل هذه التيارات تحاول قدر جهدها استقطاب الفن والجمهور . تيار ليبرالي يحكم طبيعته الفكرية . أو مناقض تماماً لليبرالية . ويعتبر نفسه الصحة كل الصحة ، وكل جهوده رائدة ومفيدة وجامعة . وواجب الدراميين هنا هو أن يعوا أطراف التيار وأبعاده بلا اختصارات . الضرورة والهمة الحمية لكل جميع المهمات والوظائف .

كان المذهب الطبيعي من أطول المذاهب الفنية التي عاشت ، والتي احتضنتها الجماهير فترات طويلة . وعندما تكون أعصاب الحفيظة نائمة ، أو يصعب تفسيرها ، عندئذ تكون الأنوار متلاثلة ، وتكون الأمور على السطح ، بما يُغمر ويغلق المغالطة . حتى أصبحت الطبيعية هي رسول العصر ، تستقبل العالم المحصور في الفقر والحرمان والفتنة ، تماماً كما استقبلت المسرح كوحدة غير منفصلة ، غير فاضلة لكن الصالة ومكان الجمهور لانفاة الفروق بينها . وقبلت الطبيعة لذلك دراماتورية خاصة بها . فكما قلت أسباب المواقف ،



ارثر ميلر

خاصة ، فإن الاصراع لا بد له من تعديل في موقفه . وقد يكون من المناسب أن نتعرف بأن هذا التوسع يحتاج إلى العقلية كذلك ، وإلى الفلسفة أيضاً ، بما يحقق اتساعاً جيداً .

ونحن نسفرغ من الاختصار ومن الاكتضاب . ومن كل ما من شأنه أن يدفعنا إلى المغامرة ، التي نذكرها في كثير من خصائص وعيانات إخواننا الكتاب المعاصرين . لقد خرج علينا بن طريقة تشيخوف ويزناردشو بطريق جديد في طريقة التفكير . الأول في مجال النفس الداخلية ، والثاني في مجال التعاليف والتفكير الاجتماعي . واستطاعا - كل من زاوية - أن يرقى بمستوى عناصر التفكير ويثرى من شاعرية المسرح .

وإذن . . فعل ماذا نطلق تعبير التقدم في الزهرة ؟

إن النتائج غاية في الأهمية . والتطوير في الشخصيات المسرحية يعرض القصور في النتائج ، بل ويحل محلها . كما أن التطور الفكري والعقل كثيراً ما يقف مقام الأحداث الخارجية ، خاصة وهو يقدم (التكليف) . والنقاش في الدراما يولد المقاومة والتوتر . والتفكير والاعتراف يقود إلى التركيز والتقصير واختصار المشاهد والمواقف المتضادة . وكل هذه وتلك وسائل وأدوات نوعية درامية نجدها عند جوري ، كما نثر عليها - وفي صورة شكلية أخرى ، مدرسة بروخت العصرية .

والأزمة بلا هاية . هذا الانتقال الحاد أو القطعة العميقة - كما يقول هو - في حاجة لهذه التجديدية عن نفسها ، ومن ثم تتبع مرحلة الانتشار . ثغوت التراجيديا - تحيا التراجيديا . ليس بالأنار والتقليد القديمين ، ولكن بتقليد جديد . ولكن عليه أن يبحث عن قنوات جديدة كما يشاء عند الشعراء الجدد بدء من بروخت وحتى ميلر .

تختلف الأيديولوجيات . وتختلف النظرات كذلك باختلاف الأساتذة والدراميين . كما تختلف النظرة الواحدة بين رجال الدراما في البلد الواحد . أمامنا عديد من الدراسات النظرية للدراماتولوجيا للدراميين ريفي بيتر RENEY ، هرمان اشتغفان ISTVAN ، أولمسي ميكلوش ALMA SI MIKLOS ونوج بيتر PETER وكلها تدلل على وجود وظهور خصائص مشتركة في المضادات والمتناقضات .

● القرن العشرون .

خرج علينا القرن العشرون باجرامات منع جديدة وأوامر إيطال ، كانت من نتاج العصر . لقد ظلت الطبيعة منذ ميلادها تنادي ب (اللادرامية) ، مصعدة المواقف الحياتية والطبيعية في الحياة إلى غلبة المسرح لايراز الحقيقة والواقع . واجتهد بيزناردشو في تصعيد درامات (المناقشة) في مسرحه وديالوجاته الفكرية والعقلية . وحمل المسرح الملحمي الرموز السياسية والإغراب وفصل الأيام وحيات المجموعات العريضة من الشعب ، في التصفيق بشاعرية الأحداث . وقسم بيسكاتور العمل على المسرح في دراما (الحرب والسلام) إلى ثلاثة مسارح . المسرح الحداثي حيث الحدث ، المسرح التفكيري ، ثم للمسرح الطبيعي . وهناك عنده نثر على خط من خطوط التجديدية . لكن المسرح الحداثي اليوم لا يجاف كثيراً من الأفكار العقلية ، كما أنه لا يعبأ - كثيراً أيضاً - بالفكر .

ولما كانت الدراما تلحد مسارها في أحداث تخضع فيها للزمن داخل العرض المسرحي ، فإنها تستعمل - مضطرة - الرموز الفنية للحساب والقياس ، وفي سرعة فاعلة . فإذا ما اضطرت الدراما إلى التوسع في ذلك الوقت نتيجة عوامل درامية

وكما ظهرت دراماتورجيا الطبيعية بالدليل القطع على الضغوط التي كانت قائمة آنذاك ، أخرجت الحقائق القائمة دليلا على صحتها . وهذه تقنية ونظام تقني ، ردم للهوات . وبين السبب ومتابعاته تظهر المصرية ، بكل ما فيها من غرائب وعجائب . وانحصر سقوط الطبيعة في المرنى والحقيقة (، في السطح والعقم . ولم تكن الحقائق تحت السطح . لقد كانت هناك رموز ملونة بالوان (قوس قزح ، تحاول أن ترتبط ببعضها البعض .

لقد تضاد كل من تيارى الطبيعة والرمزية . وقد اعترف ضمنا بهذا التضاد الذين تيموا أحد التيارين . لكن اليوم ، وبعد التطور المعصرى الأخير ، ومثالا من دراماتورجيا أثر ميلر ، نجد تأكيدات واضحة على غزو التيارين . الأساليب والمسببات وتركامتها لم تبعد الرمز عن التواجد عند إيسن . ودramاتورجيا تقوم على الاستناد على الأسباب والمعتقدات والروابط المضمينة في حياة شخصياته المسرحية (كمية وحجم الماضي) ، وفي رباط وثيق بها ، حتى النهاية الدرامية حين دفعت بالتجديد من المجددين . لأن التيارات نفسها هي التي مهدت لهذا النوع من المطالبات . وأجبر التنافس يبعد إلى السطح حينما يبرز فتل أو برين من الحل العضوى . وهكذا تتصافر الطبيعة مع الرمزية رغم تناقض التيارين أو المذهبين مع بعضها البعض . ليس عند إيسن فقط ، لكن عند تلاميذه الآخرين للتأخرين مثل تينيس وليسامز مثالا . ويولوج في أفق الدرامات الغربية هذا الاتحاد بين الطبيعة والرمزية ، كلما حاول واحد من الدراميين استخدام واحد من التيارين . ويعتدهى الطبيعة عن الرمزية بعدا تاما في دراسات المعصر داخل الآداب الدرامية . تماما كالقرب الذي نعر عليها فيه . كل منها في خدمة الآخر وفي معاونة .

قد يكون بالمستطاع تفسير هذا التقارب ، بأن الواحد منها مكمل لأخطاء الآخر ، كما يرى على السطح الدرامى ، حينما تختبئ الحقيقة داخل التعبير . وهو ما نعر عليه في الدراما الانجليزية المعاصرة عند أ. ARUOLD WESKER . أو في الدراما الأمريكية عند أوينل وتابعه . ظهر هذا المزج بين التيارين الطبيعي

والرمزى وساد كموضة درامية منذ خمسينات هذا القرن ، أطلق عليها (الأيسبرد) ABSURD لثلاثي للعقل . ويعمد مارتن إيسلين M. ESSLIN في كتابه الجديد معنى (الأيسبرد) كشئ مثاق للعقل ومضحك باعتباره السخف نفسه . ثم لا ينسى بعد ذلك أن يتعرض للحركة الفنية ذاتها . فيرى الأصل فيها يصدر من (الخروج على النظام والانسجام) ، (والشئ الفاسد للنظام والحدود أو للخصائص التي تحمل عليها ، لا يكون مرتبطا أو مترابعا ، وبغير معنى ، وعلى غير منطقية) . هذا من وجهة نظر إيسلين . لكن علينا أن نلقى الضوء على أهميات التيارات الأيديولوجية للتيار الأيسبرى ومضموناته بعد عسورنا على شكله الميتافيزي . وهو ما يبحث في خطأ الموت عند الانسان أو المواطن .

حاول الأيسبرد أن يصلح من مسيرة الدراماتورجيا في المسرح ، في الطبيعة أو الرمزية ، بصورة ناقصة غير مكتملة . ويأتى هذا الإصلاح عن طريق زرع وحدات صناعية متكلفة ARTEFICIAL تحمل عمل الوحدة UNIT التي فطنت الخصائص في النسزة والمهدف والفرض والتناسق والانسجام ، بكل علاقاتها وخصائص تركيباتها وإنشاءها . لقد وُلد (الأيسبرد) من جزءا سقوط ما قبله . وهو على ذلك



ل . بيراندالو

يفسح علامات كثيرة . . علامات استفهام ، حلت في طياتها موقف الرفض والإنكار . كما تعرضت (الأيسبرد) في محاولات إلى العدمية ، إذ ليست الحياة وحدها في سيرها هي المدمر الآتى . لكن طبيعة خيبة المسرح تفرض النظر بعين الشك والارتباب .

فيما ما تعرضنا للجانب التقني في الدراماتورجيا ، وجدنا أن دراسات (الأيسبرد) أوضح شكلا ، وأرقى صفلا ، وأكثر انغلاقا وتغديدا ، إذا ما قارنا بينها وبين الدرامات الطبيعية أو الرمزية . وهي علامات يقف عندها كثرا ورجال التاريخ المسرحى . إن يبيكت ويونسكو لا يأخذان نظرهم الأيسبردية بكشبر من الجدد . إنها يمشران بـ (المستحيل) . ولقد ولدت رياضيات جديدة لا تُرجم الكلمات .

ويبحث (الأيسبرد) عن لغة جديدة أيضا . لغة متفردة لا تتصل بأشكال اللغة القديمة في المسرح ، ولا تنتمى إلى فرع من فروعها اللغوية ، كما لا تتبع الدراماتورجيا السابقة . لا تريد أن تقارن أو تفسر . بل هي لغة تعترف باللا شئ ، وتعتمد الهراء والثافة ، لا للفهم ، ولكن لتعلم (حالة عدم الفهم) وتبدل الذهن وأحاسس الولاية والبلاهة . لقد زعق العالم صراخها (لا تقم) .

بهذه النظرية يقدم (الأيسبرد) تجديدا حقيقيا . لكن هذا التجديد يظل في استعمال لعناصر التلخيص والامتصاص من التقليد مضطرا ، حتى لا ينفصل عن حركة التاريخ المسرحى . ويقدم (الأيسبرد) السليات كما يقدم الأفكار . وينتجج في تقديم شكل خاص لا يكون ولا يستطيع أن يكون خاليا . كدراما أيسبردية — من ألوان السابقين عليه . عند التعرّيب إلى المضمون الدرامى . وتفصح جهود الشكل الغارق في الخصوصية والسرية هـ عن فتح جديد لشكل لم يسبق في عالم الدراماتورجيا . لم يعش (الأيسبرد) على فئات الآخرين . فهو في موقفه الظاهرى التناقض يكشف عن حوار يتناقض حوارا ، وعلاقات اتصال لا تتفق بل ومقطوعة الأوصال بعلاقات اتصال أخرى . والصراع عنده ضد الصراع التقليدى المعروف والشائع ، ولا يقترب منه إلا في

وما الدعاية أو الفكاهة السوداء أو
الجروتسك GROTESQUE
إلا الأسلوب الجديد المستحدث
للتراجيديا .

إن العبارات الوهمة للتناقض لا تقدم
الا نوعا من أنواع الفنتور^(١) الذي يعرض
إغرابات عرفتها في عالم المسرح . لا توجد
صراعات تراجيدية مفتوحة وظاهرة . لكن
تحمل عليها ضحكات وفكاهات سوداء
مظلمة قادرة على إرسال شرارة الأفلاس .
من هذا النوع تستقي التراجيكوميديا
TRAGICOMEDY روحها وألحانها .

والآن .

هل نعيش على دراماتوجيا معاصرة في
قرننا ؟

والجواب . وباليقين كل اليقين - لا . لأن
الدراماتوجيا كعند واحد لم تكن في أغلب
الأحوال والمصور . ولعلها كذلك لم تحتفظ
بنظرية واحدة ، أو تطبيق عمل واحد يحدد
خصائصها ووظائفها وتاريخها .

ومرة أخرى يتردد السؤال . هل نعيش
بين رجال الالدراماتوجيا اليوم على لغة في
الدراما ؟

والجواب نعم . الدليل على ذلك هذه
التيارات المتصارعة اليوم في حلبة المسرح .
كالمحارب الذي يحاول أن ينتزع شيئا أو
يقتصبه بالقوة . وعلى الساحة المسرحية
تضال مع الباقي ، ومع الموضة ، مع
الكلاسيكي والحديث ، مع لحظات الماضي
والحادثة الإيجابية . تماما وكأننا في الحياة
ذاتها .

ومن الطبيعي أن هذا الموقف لا يعنى
الانتفاء أو الاصطفاء . إننا لا نفاضل في
الأفكار . تناضل من أجلها ، ومن أجل
التصميم ، لتنتصر للإيجابية وللنظرة
الاشتراكية ◆

مترجم عن كتاب (الالدراماتوجيا
المعاصرة) للدراسي الجري للمعاصر الدكتور
توماش اونجباري . استاذ الدراما بجامعة
لندن وجامعة بريابست .

(١) الفنتور = كان غرافى نصفه رجل ونصفه
فرس .



● ت . س . هـ ●

ويجيب الدرسي برخت على الاستغلال
سمة العصر ، وعلى الحياة الرأسمالية التي
تسود العصر ، بأجابات واعية عبر إغرابه
الجديد . وتلعب كلمته التي تلف وتلدو
دورها ، دورا انفعاليا مؤثرا ونشطا في
الوقت نفسه ، يوضح الفروق بين الدراما
والإيجابيات . ويدفع برخت - ويد قوية -
بالتضادات والتناقضات إلى التدمير وإلى
الملاك . ومعلنا عن قسوتين جديدي
للإنسان ، تدمر القوانين الوضعية التي
وُضعت له وفُرضت عليه . ومعنى آخر ،
يعنى دراماتوجيا خاصة به ذات عالم وطعم
جديدين . لا تشبه الحقيقة في العصر ، كما
هى في مسرح الوهم والإيهام . لكنها في
الوقت نفسه - وبفروقاتها عن القديم -
تكتشف نظما وشرعيات أخرى .

يعمل المسرح الملحمى على إنحلال
وتدمير القوى والعناصر الكلية التقليدية ،
مختارا لذلك نقل الموضوع عنه . وعلى وجه
الخصوص ، فإنه يحصل كل احتجابات
ومخططات الشكل القديم .

لقد عمت الدراما المعاصرة الحدود
للتعارف عليها بين الأنواع الآتية بعضها
البعض . لقد حرصت المصور الكلاسيكية
على الحدود الفاصلة بين التراجييديا
والكوميديا . واليوم تجرى التجارب
والمحاولات لصهرهما معا في بوتقة واحدة .

وجه واحد هو وجه (الإنكار) . إنه يدمر
كل عصب العناصر العدائية له ، وهو يبنى
في الوقت نفسه عناصره التي هى أدوات
هدم وتدمير التقليديات . ●

لعله من الأفضل ألا نُسرع الحطى عند
اسم برنولت برخت . ليس فقط لشرح
النال المعصرى في دراماتوجية والممثل في
الشكل الخاص الذي أدخله على عالم
المسرح . ولكن من أجل الكشف عن
(المقصد) الذي يلعب دورا هاما في
إبداعات برخت المعصرية . لم يكن عبثا
وقوفه طويلا أمام موقف الثقافة المسرحية
تاريخيا . ولم يكن من الصدفة تقريره أن
التعارض في فكرته مبنى على التضاد مع فكرة
أرسطو التي اعتمدت الوهم في المسرح ،
بينما تقوم الالدراماتوجيا في مسرحه المعصرى
على حل شعار جديد . برخت هو الآخر
يتبنى ويربط بعلاقات تراثية في الدراما .
لكنه يفرغها بآثا المسرحيات الانفعالية
والمأسا التي تبحث في الماضي الضريب
والدرامات الطبيعية .

في العلاقات التراثية الدرامية يتبنى
مسرح برخت إلى مساح الشرق الأقصى ،
إلى الالدراماتوجيا الحديثة في المسرح
الأوربي ، التي ولدت على أيدي من زملائه
الأخرين . لقد اعتمد أنتونين أرتو
ANTONIN ARTAUD (الباليزى في
مسرحه (مسرح الباليز BALINEZ)
TH. في ثلاثينيات هذا القرن على الغناء
والرقص والتعبير الصامت وعلى الطغوس
والشعائر الدينية القديمة في إقامة مسرحه
(مسرح القوة) . ويرخت - ككاتب
ملتزم - لا يريد أن يقف مع أرتو عند حد
الطغوس والشعائر الدينية القديمة . لكنه
يريد أن يقيم حقوق الفهم . أو بمعنى آخر
يعيد ميلاد هذه الحقوق ومعناها من جديد .

أحسن برخت بالاستحالة أمام موقف
الشعر الدرامى . تماما كحساس زملائه
الأخرين ، الذين نهضوا أيلديهم
متراجعين . إن عيقوبة دراماتوجية
برخت تكمن في تقدمه باهتمام خاص خطوة
نجاه التمييز والادراك كاترار التزائم منه .
ليقطع وبسرعة وحزم ، وفي مفاجئة
خاطفة ، مسرحا تقليديا ، وأشكال
معروفة ، ولْيَقْدِم دراماتوجيا معاصرة تليق
بموقف العصر الحديث نفسه .



دراس

الحوار الدرامي بين الفن والفكر

د. نبيل راغب

لا تخمّل وقار الشعر الجاد - لكن مع منتصف القرن التاسع عشر بدأ التيارات الشعرية في الانحسار وبدأ الحوار الشعري يحل محله حتى اكتسحه في القرن العشرين على الرغم من وجود امتداد خافت له في المسرحيات الشعرية الحديثة التي كتبها ت. س. إليوت، وكريستوفر فراي، وماكسويل أندرسون، و. ه. أودن، وستيفن فيليبس.

أما الأسلوب الثاني الذي ساد الحوار المسرحي فقد تبلور في الأحاديث الطويلة نوعاً ما، والتي تتميز برصانة الأسلوب وجزائته التي تمنحه الإيقاع والتوازن اللين يفندهما حديث الناس العاديين في حياتهم اليومية. وفي الدراما الكلاسيكية كانت الفقرة الحوارية تقل في طولها إلى الحيز الزمني الذي تحتله أغاني الكورس. وفي عصر الملكة إليزابيث سادت البلاغة والرصانة كل كلمة تنطق على منصة المسرح الانجليزي. نلاحظ هذا الانحياز في أحاديث هاملت في جيمز ترود وريشارد الثالث وخاصة في

ال فقرات الافتتاحية بالنسبة لكل شخصية من هذه الشخصيات المسرحية. وقد امتد هذا الحرص على التوازن اللفظي والمعنى البليغ إلى الكوميديا الفرنسية والانجليزية وخاصة في عصر عودة الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا. فالفقرة الشعرية أو التحدّث الواحد الذي تنطفئ شخصيته ما لا بد أن ترد عليه شخصية أخرى بنفس التوازن والبلاغة، كأنها تعزفان نغمتين متوازيتين، مثلما نرى في مسرحية شكسبير «كما تهبها» بصفة خاصة، ومسرحيات مولير بصفة عامة. في مثل هذه المسرحيات يتحوّل الحوار إلى سلسلة متسلسلة من المبادرات الكلامية التي تستخدم فيها كل أسلحة الذكاء واللماحة وسرعة البديهة.

والأسلوب الثالث يخضع الحرفية الفنية للحوار الفصيح مضمونة الفكرى. وكان شكسبير من رواد هذا التوظيف الدرامي للحوار، فكلما كانت العواطف جامحة والمواقف متزايزة، كانت الكلمات وأجمل التي تنطقها الشخصيات ذات إيقاع لاهث ومتقطع بل ومهلل أحياناً. وبهذا يتخلل الحوار من البلاغة التقليدية والقوالب الكلاسيكية ويقترب أكثر من الطغائية التي يتميز بها كلام الناس في حياتهم اليومية. لكن الدراما الحديثة تطرقت في بعض

وفي مجال الرواية والقصة يوحى الحوار بأجواء اجتماعية ونفسية متعددة وخصبة، ويمرر الشخصيات من خلال تيار الشعور والأشعور عندها، ويضيف جواً طبعياً ينبع من واقع القصة الراهن، وذلك من خلال الانتقال إلى الزمن المضارع أو الحال الذي يهيم القارئ بأنه يتابع الشخصيات والمواقف لحظة بلحظة بعد أن كان يقرأ عنها فقط في فقرات السرد السابقة للحوار والتي تعتمد على الزمن الماضي. وهذا الانتقال إلى الحاضر يجعل القارئ أكثر قريباً من الأحداث التي تكتسب بدورها إيقاعاً حاداً وسريعاً لأن المؤلف لا يقوم بالسرد وبالتالي لا يلق حاجزاً بين القارئ والقصة.

ونظر لأن المسرحية تعتمد على الحوار أكثر من الرواية، فإن الحوار تحول إلى إحدى الكتاب المسرحيين إلى حرفة لها أصولها، وأسوارها، وتقاليدها التي يمكن أن تنقسم إلى ثلاثة أساليب بصفة عامة. الأسلوب الأول ربط المسرحية بالشعر وذلك منذ بدايتها حتى قرنا هذا، ورغم وجود بعض الفقرات الثرية في الحوار الشعري - كما نجد في مسرحيات العصر الاليزابيثي على سبيل المثال وخاصة عندما يظهر عامة الشعب على المنصة للتعبير عن حياتهم وأفكارهم، أو في المواقف الكوميديّة التي

من الواضح أن الحوار الدرامي في المسرحية أو الرواية أو القصة يقوم بهام فكرية وفنية متعددة ولا يقتصر دوره على مجرد الكلمات والجمل التي تنطق بها الشخصيات بالفعل. فهذه الكلمات والجمل يمكن أن تكشف عن طبائع الشخصيات من خلال الإيقاع أو التلون أو الحصلة اللغوية... إلخ. أي أن كيف والكلم اللين يتحكمان في لغة الحوار، ويلوآن الاختلافات النوعية والجمهرية والمظهرية بين الشخصيات بحيث لا تصبح مجرد أدوات للتعبير عن أفكار المؤلف.

لكن خلال الحوار تتم موازنة الشخصيات في مواجهة بعضها البعض، ومن ثم فنحن نلاحظ المقاربات أو الفروقات فيما بينها مما يجعلها أكثر حيوية وتحديدًا دون تدخل مباشر من المؤلف، ومما يشعل الصراع الرئيسي ويدفعه إلى الأساطير مطورا بناء للمسرحية كله. وعلى الرغم من أنه لا يهتم على المؤلف أن يستخدم في حوار الالفاظ والتعبيرات التي يستخدمها الناس في الأحاديث اليومية، فإن حوار الدراما يملك من الألفاظ التي داخل نسيج المسرحية ما يجعل الجمهور يشعر بأنه حوار منطقي سلس ليس فيه تصنع أو افتعال.

الأحيان في الانقياد وراء بلورة كل تفاصيل المضمون الفكري بحيث تحول الحوار إلى مجرد أداة توصيل مباشر لدلالات هذا المضمون وجوابه المتعدد . ففي معظم مسرحيات برناردشو مثلا يتحول الحوار إلى فقرات طويلة تحمل في طياتها مناقشات مستفيضة حول القضية التي تتناولها المسرحية ، ولا يهم أن تتوقف الأحداث أو تتجمد الشخصيات طلالا أن المناقشة قائمة على قدم وساق . ولذلك أطلق الكثير من النقاد على أعمال شو اصطلاح « دراما المناقشة » وإذا كان شو يعنى في مسرحياته الشهيرة بعلامه الحوار لمنطق الشخصية ومستواها الفكرى والاجتماعى ، فإنه يعتمد في الملم الأول على تطوير الصراع الدرامي من خلال الحوار أكثر من اعتماده على الأحداث المادية التي تجرى على منصة المسرح .

وإذا كان برنارد شو قد انقاد في حواره الدرامي وراء القضايا الاجتماعية التي أثارها في مسرحياته فإن أوسكار وايلد قد انقاد وراء ولمه بالتناقض المزدوج والبالغة اللامعة الذكية لدرجة أنه نسي حتمية التناسب بين مستوى الشخصية ومنسوب الحوار . ذلك أن اللورد المتفك الرواقي يتكلم بنفس الأسلوب اللامع المتناقض الذي تحدثت به خادومه . فبالذا كنا نسمع في مسرحيات برنارد د شو بأن المؤلف يقف شخصيا وراء الآراء والأفكار التي تعبر عنها الشخصيات ، فإنا في مسرحيات وايلد نشعر أن المؤلف يقف بجانبه اللغوية وراء كل شخصياته دون استثناء ، في حين يتحتم على الكاتب المسرحي أن يخضع سواء مضموه الفكرى أو فكرته اللغوى لمتطلبات الشخصيات المختلفة والمتعددة حتى يتيح الفرصة لبنائه الدرامي حتى يطور نفسه بنفسه من الداخل .

إن الحوار الدرامي من أهم العناصر الفعالة والحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية . فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه وإذا كانت الهيكلية بمواقفها وأحداثها مثل الهيكل العظمى للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرابيين التي تتلأ هذا الهيكل وتقدم بالحياة . وعندما تتجزأ الهيكل عن الأطلاق والتطور ، يبرز دور الحوار لاساعفها وإطلاعها عن مقامها ما يساعد على استمرار المسرحية . فالكاتب



المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الرواى والذي يساعده على التعليق على الأحداث ، وتحليل الشخصيات ، وإلقاء الضوء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف ببعضها البعض وسد الفراغات التي قد تنشأ في التسلسل الدرامى ... الخ .

أما الكاتب المسرحى فلا يملك هذه التسهيلات الروائية ، فهو يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق عليها ، وإحكام تسلسل المواقف وتابعها وسد الفراغات التي تؤثر في متانة البناء وعصريته . ويتوقف مدى نجاحه أو فشله في اخراج عمله المسرحى إلى الوجود بمدى توفيقه في استغلال الحوار بحيث لا يدخل به في دائرة مغلقة تقرب به من أسلوب النقاش أو الجدل أو لغة الحديث اليومى بين الناس ، مما يجعل الشخصيات هتمز والأحداث تتصير والمواقف تنتشت والسياق يتفكك . فالنقاش والجدل والثروة كلها وسائل تخضع لأسلوبنا الممشى البحت ، أما الحوار الدرامى فلأنه يمثل لحيمات الفن ووضعيته حتى يكون ذا أثر وظيفى في اقامة البناء الدرامى وتلك باستغلال عامل التطور الجوى الذى يتقنا من حالة إلى أخرى ومن موقف إلى موقف ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث ويبط بنا إلى حيث نهاية المسرحية .

أما النقاش فهو ما يدور في الحياة اليومية بين شخص وآخر حول موضوع معين يخصها وحدهما ولا يخص أحداً آخر سواهما . ولذلك تركز وظيفته في الوصول إلى تفاهم معين بخصوص هذا الموضوع

ولا يهم كيف يبدأ أو كيف ينتهى ؟ ولا يعنى بالتسلسل المنطقى ما دام بحالته البدائية يساعد على تفاهم شخص مع آخر . وربما برزت عوامل نفسية غير متوقفة في أثناء النقاش قد تؤدى إلى استعمال الأيدى والأرجل لاتقاء الطرف الآخر بالقوة بعد عجزه عن الاتقاء بالمنطق والحجة . أى أن النقاش يخضع لأية عوامل نفسية طارئة تؤثر في سيرة ، وتسلبه التسلسل والتطور اللازمين للتقدم نحو خطوة أخرى والارتباط بموقف آخر ، فليس له معيار ثابت لأنه يتغير من شخص إلى آخر ومن موقف إلى موقف ، ولا يمكن تقنيته ووضع خصائص لمقوماته وعناصره الأساسية .

أما الجدل فيعتمد على إبراز مدى ثقافة المتجادل ومثته بنفسه ومدى قدرته على إدارة الجدل وتوجيه دفته ليقتنع الآخرون بوجهة نظره . والجدل غالباً ما يكون حول موضوعات علمية تهتم أكثر من شخصية فقط وليس المجال كسباً نجدد في النقاش بين شخصين حول موضوع لا يهم سواهما . ولذلك يبدو للجدل وجهان أحدهما شخصى والآخر عام . وأحياناً تغشى حمية الجدل على الفهم الواهى بين المتجادلين . فسادت الحمية تؤدى إلى الحجة ، والبرهان يصل بنا إلى برهان آخر فلا يهم مدى تطابق الجدل للنظرة العلمية العملية إلى المراتب والبيانات والمفردات : أى أن الجدل يكاد أحياناً أن يكون هدفاً في حد ذاته . وهو كثيراً ما يدور في حلقة مفرغة لأن أطراف الجدل يستمتعون بدخض الحجة بالحجة وإبطال البرهان بالبرهان إلى غايات غير محدودة ، وكأنهم في مباراة في الشدك واللماحة وقوة الاتقاء وسلامة المنطق بصرف النظر عن بلوغ هذه المباراتنتيجة معينة أو استيعابها عاملاً للموضوع محدد . ولذلك يختلف أسلوب الجدل المنطقى عن الحوار الدرامى اختلافاً جوهرياً .

أما الثروة أو الحديث المتبادل بين الناس في حياتهم اليومية ، فهو مزيج من النقاش والجدل . ويتوقف استغلال مقومات كل منها ووسائله على حثية الموقف وتكوين الشخصية ولكنه لا يكتب خاصية التطور بمفهومه العلمى . وإذا كان الحديث اليومى يختلف عن النقاش الذى يرتبط بموقف واحد لأنه يتعامل مع كل المواقف التي تجر بالإنسان

في يومه ، إلا أنه لا يتطور ولا يتبلور تماماً في منبج فكري ومنطقي محدد . إنه لا ينجح الاتكويون الشخص ومدى ثقافته وبعد نظرتة أو قصرها وربما أثرت عليه ظروف الحياة الخارجية الطارئة التي تقض على سلوك الأشخاص وأسلوب تفاعلهم لمدة معينة . وبالطبع لا تخضع لغة التحوار اليوسى لأية مقننات أو مفاهيم أو معايير تمنحها شخصية موضوعية ذات مقومات وملامح متبلورة .

ومن الطبيعي أن يختلف الحوار الدرامي اختلافاً جوهرياً عن النقاش والجدل والحديث والثرثرة ، ذلك أنه ينجح لتعصر التطور الحيوي اللازم لكل كيان عضوي ، بحيث يجعل المسرحية جسماً حياً متفاعلاً ينض بالحركة ويشتمل بالحركة المادية والنفسية . ولذلك تخضع لغته لخصائص فنية منها الإيقاع والجرس والأبعاد والتطور الذي يساعد على كشف الشخصيات والتحام المواقف وتدقيق الأحداث ، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها .

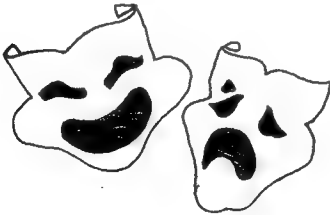
والحوار أداة قديمة قدم الأدب والفكر الانسلاسل . فمنذ عصر افلاطون والحوار الثرى مستخدم على نطاق واسع في مجال تحليل الأفكار والاتجاهات المثيرة للخلاف والجدل ، وفي مجال السخرية من الأعراس المرضية التي تصيب الأفراد والجماعات . وبعد افلاطون رائداً للفن المحاوره التي تدور حول أفكار محددة . وفي القرن الثاني الميلادي برز لوسيان كرائد للمحاورات الزائفة بالسخرية . ويقول ديوجينيس ليرتيوس في الجزء الثالث من كتابه « حياة الفلاسفة » إن افلاطون الذي ابتكر فن المحاوره وصاغ شكلها المتبلور قد تعلم هذا الفن من الفنان الدرامي الأفرقي سوفرون الذي اشتهر بعروضه الصامتة واستكشافاته الدرامية المستقاة من الحياة اليومية . لكن من المحتمل أن افلاطون استوحى هذا الفن أساساً من أسلوب سقراط ومنهجه في التحرر عن حقيقة الأشياء .

الجندلية بالحوار الدرامي ، ابتداء من ديوجينيس ومروراً بالاتجاهات التقليدية في عصر النهضة وعصر الكلاسيكية الجديدة كما يتجلى في كتاب « الحوار » لكسارو سيجونيوس ، وكتاب « عن فن الحوار » لئاسو ، وكتاب « دفاع عن الحوار » لسيرون ، وكتاب « أسلوب الحوار » لسفوزا بالايشينو ، و « أسلوب كتابة الحوار » لريتشارد هيرد ، و « مقالة عن الحوار » لادوارد وين . ولكن ربط هؤلاء الكتاب المحاوره بالدراما لم يجعلهم يتجاهلون عنصرها الأساسي المتمثل في تحليل الأفكار على النزاع والجدل .

ففي حوار الأفكار والآراء لا يمح الحديث أو الواقعية كثيراً ، بل ينصب الاهتمام على التسميات والتحليلات والتضريعات والتضريعات التي يستنتجها المتحاورون . وإذا كان الجميع منذ افلاطون قد اتفقوا على أنه يتحتم على المتحاورين أن يتجنبوا الطباب الحديث اليومي وثرثرته ، فإن ادوارد وين في كتابه قد حتم على الحوار أن يتجنب تماماً أسلوب القاء المحاضرة . إن الحوار يقع في منطقة وسط بين عشوائية الحديث العادي بين الأفراد ، والأسلوب الرسمي أو الغالب الذي تصب فيه المناظرة . وأصبح فن المحاوره وسيلة للبحث عن كل جوانب الحقيقة ولتلمح الجانب التعليمي الجاف صيغة حيوية جذابة . لكن فن المحاوره بهذا الأسلوب لم يميز رضاه لوسيان الذي اتهمه بالوقار الزائف على الحد ، وأنه مشحون بتسلسلات وتضريعات تفصله تماماً عن الاتصال المباشر بالحياة العادية . وكان

لوسيان يؤمن بأن الكوميديا – التي سبق أن عرفت بأنها تعقيل وتحميد للحياة اليومية العادية – يمكنها انصاف المحاوره وربطها بعجلة الحياة . ونظراً لتأثر لوسيان بالكتاب الكوميدي أريستوفانيس والأدب الساخر مينيباس ، فقد ابتكر شكلاً للحوار حدده بأنه مزيج من المحاوره التقليدية والنظرة الكوميديية . ويرجع الفضل للوسيان في جعل هذا النوع من المحاوره أداة قوية للسخرية من حماقات الإنسان كما نجد في كتابه « محاورات الموت » الذي سار على نهجه الأدب الأوروبي الحديث على نطاق واسع .

وقد ظهرت المحاورات الفكرية في الأدب الانجليزي القديم في القرن التاسع وذلك من خلال ترجمتها من اللاتينية . فقد قام الملك ألفريد نفسه بترجمة كتاب بوثيوس « عزاء الفلسفة » ، ويقال أيضاً أنه ترجم كتابه « المناجاة » للقديس أوغسطينوس ، كما ترجم ويرفريت كتاب « المحاورات » لجرميوري العظيم . لكننا في المعصور الوسطى لانجد الا محاورات قليلة يمكن مقارنتها بالمحاوره الافلاطونية الزائفة بروح التساؤل والاستفسار المتشدد حيوية وانطلاقاً . فصل سبيل المثال استخدم جرميوري شكل الحوار كمجرد أداة لسرد القصص الديني الذي يمحض على التقوى والورع . فقد اخضعت روح الخيال والابداع من المحاورات النثرية التي انتشرت في المعصور الوسطى على هيئة قوالب جامدة تقدم الأفكار ولا تناقشها ، وهو ما نجده في محاورات جوييه سكوتاس ايرجينا



ويعرف ديوجينيس فن المحاوره في كتابه المذكور بأنها نقاش جدلي على هيئة أسئلة وأجابات بين الشخصيات التي تحاول إثبات أو دحض فكرة معينة من خلال منبج جدلي . ومنذ ذلك الوقت ارتبطت المحاوره



برنارد شو

الأديبان والنقاد الأمريكيان آلن نيت وفان دورين من خلال شبكة سي . بي . إس الأمريكية ، كما أن هناك برامج تناقش أمهات الكتب على شكل حوار بين أئمة النقاد والمفكرين . وكان نجاح هذه البرامج دليلاً على أن الحوار يملك من الحيوية والانطلاق ما تمنحز عنه محاضرة يلقها إنسان بمفرده أو مقال ينشره كاتب ولا يعرف صدهاء عند جمهور القراء .

وفي مصر حاول احسان عبد القدوس توظيف خبرته الروائية في فن الحوار ، في كتابة مقالاته السياسية والاجتماعية والنقدية على شكل حوار بين شخصين يمثلان جيلين مختلفين أو اتجاهين متناقضين . ففي سلسلة « حل مقهى في الشارع السياسي » كتب مقالاته من خلال حوار بين شاب وكهل يعبر كل منهما عن نظريته الخاصة إلى الأحوال والظروف السياسية التي تمر بها مصر في الوقت الراهن . فإذا كان الحاضر قد جمع بينهما فإن الكهل يتكلم في ضوء حياته في الماضي في حين يحاول الشاب استشراف آفاق المستقبل من خلال الحاضر . وفي سلسلة « ابني .. لا تخبريني معك » دار الحوار بين أم وابنتها حول التغيرات الاجتماعية وأثرها على وضع المرأة في المجتمع بصفة خاصة . وفي سلسلة « اعطني عقلك .. وخذ فني » دار الحوار بين شخصين أحدهما يمثل النقاد والفنانين والآخر يمثل جمهور المتلقين . والحوار كله لمحات نقدية عن السليبات التي تتعثر حياتنا الفنية .

ولكن مهما تعددت استخدامات الحوار على المستوى الصحفي والفكري ، فإن الدراما تستغل الحصن الحصين لفن الحوار بكل أبعاده النفسية ودلالاته الاجتماعية وإيمانه الإنسانية وأشكاله الفنية . وبكفي للدلالة على أهمية الدراما للحوار ، وضرورة الحوار للدراما ، أننا لا نستطيع أن نتصور أحدهما بدون الآخر . ومهما تعددت أشكال الدراما ، فإن الحوار الدرامي قادر على استيعابها بطريقة أو أخرى . ومن هنا أصبحت صفة الدراما ملازمة للحوار . ولعل الخصوصية التي تتميز بها اللغة العربية في الترادفات المحددة بصفة قاطعة الفرق بين الحوار كدالة درامية والمحاورة كوسيلة لبث الحيوية في قنوات توصيل الأفكار إلى الآخرين

ويؤكد كيف أما المباريات الشعرية الكثيرة التي أقيمت للمتسابقين فقد حلت لواء الخيال والاسداع في تلك المرحلة التي استمرت حتى نهاية العصور الوسطى .

ومع بدايات عصر النهضة بدأ الاهتمام بالمحاورات الثرية كشكل فني له ملامحه المميزة . في هذا الاتجاه كتب توماس مور « حوار حول تينيسيل » ، وأسكسكام « تركسيفيلوس » ، وسينسر « نظرة على الحالة الحاضرة في أيرلندا » وغيرها من المحاورات التي أصبحت فنا قادرا على بث الحياة في الأفكار من خلال تقليد المحادثة المنسقة المنظمة القائمة على التسلسل المنطقي والنظرة الواقعية . وقد بلغ ابراموس بهذا الفن قمته في كتابة « اللغة الدارجة » ، وكذلك الرواد الإيطاليون مثل بوتانو وكاستيليونو وأبيرو ودون وغيرهم من الذين تأثروا مباشرة بافلاطون ولوسيان ، وجعلوا الحوار أداة جذابة ورشيقة ولمحة ومنسقة كي تجمع بين المتعة والتعليم .

وفي أعقاب عصر النهضة سادت المحاورات الخاصة الأفلاطونية التي تعتمد على الإيحاء والتلميح حتى يعمل المتحاور فكره وعقله ويصل إلى استنتاجه بنفسه ، كما تألفت سرعة البديهة التي اشتهرت بها محاورات لوسيان الساخرة في محاورات عند كبير من الأديباء الذين أعادوا صياغتها في ضوء عصرهم والواقعهم . وتعد مقالة درايدن « عن الشعر الدرامي » ١٦٦٨ من أرقى ما وصل إليه فن الحوار الذي يستخدم عناصر وصفية وخيالية لتجميل الشكل . ومنذ الوقت الذي أبداع فيه درايدن مقالاته حتى الآن فإن فن الحوار جذب إلى حظيرته كثيرا من الأديباء والمفكرين والفلاسفة من أمثال بيركسل وهيرم ، وميسريرت ، ولينتلون ، وريتشارد هيرد ، ولاندور ، وأيسكار وإيلد ، وجورج مور ، وجورج سانتانيا ، ويوناني ودويريه ولويس ديكنسون وغيرهم من الذين مارسوا هذا الفن بل وقتنا أساليب استخدام وتوظيف بقعالية في مجال التعبير الدرامي عن مضامين مختلفة ومتنوعة . ويعد كتاب لاندور « محادثات خيسيلية » (١٨٢٤ - ١٨٢٩) من العلامات المميزة لتقاليد فن الحوار . وكان من رأيه أن الحوار كمشهد درامي للشخصيات - على غرار مونولوجات براوننج - لابد أن يصور لحظة هامة وجوية



• ٩ • • • • •



من مذكرات بيسكاتور :

المخرج السياسي

ارفين بيسكاتور

ترجمة : د. يسرى خميس

Wildenbruch وأنتسجنروبر Antengruber وأمشالم . بينما كانت الدراما المعاصرة يمثلها إيسنرروزينوف Rosenov في مسرحيته « ليلة القط » . إنهماهان يتصارعان . عمل ناحية يقف لوتسكروشن Lützenuircha تلميذ بوسار Fossart وعمل الناحية الأخرى ، يقف شتاينروك Steinrück كممثل للدراما البرلينية الحديثة . حيث لا توجد أية محاولة في الاتجاه التجريب فيها يتعلق بالشهد أو بالأخراج .

وفي « مسرح الغرفة » كان يسيطر على العروض كل من هاويتمان وسترنلبرج وفيلديكنند Wedeind ، ويجوارهم أوسكار وايلد والكتاب الفرنسيون والمدرجة الاجتماعية الحديثة ، كعمل للربيع في الأساس .

لقد انفجر الموقف - وكم ابتعدت الطرق الحادية عن بعضها في مواجهة المستقبل ، التي كان يتوجه الجميع ، ومع ذلك لم يعترف به أحد . كان الفرد يحد نفسه بشعارات وطنية زائفة ، التي تصود

١ - من الفن إلى السياسة

يبدأ حساب الوقت يوم ٤ أغسطس عام ١٩١٤ . منذ ذلك الوقت ، ابتداءً الباروميتر في الصمود : ١٣ مليون قتيل ١١ مليون مشوه حرب ٥٠ مليون جندي يتحركون للقتال ٦ مليار طلقة ٥٠ مليار متر مكعب من الغاز .

ما هو الشيء « الذات » هنا ؟ هنا لا يوجد شيء ذات أو شخصي ، حيث تعدده أشياء أخرى . لقد اشتعلت الحرب قبل العشرينيات . إنه قدر ، يضع كل معلم كبير في الظل .

صيف ١٩١٤ في مدينة ميونيخ . كنت متطوعاً في « مسرح Hoftheater » ، وفي الجامعة كنت أستمع إلى محاضرات في تاريخ الفن والفلسفة واللغة الألمانية .

وعلى ذلك المسرح كانت تعرض أساساً الدراما الكلاسيكية لكتاب مثل فيلدنبروخ

عليها مرور الوقت ، واستحسنها ، وانتهت به إلى دوامة هستيرية عصبية .

لم يكن من السهل أن يقال عنى أننى « لست بالمأل جيد » فماتنى عائلة قديمة فى انبائها للكثينة ، لقد تربيت على حب الوطن ، لكننى مازلت أذكر كيف ارتش أبى - ذو الحس الوطنى الخرمت - أمام فكرة سعى للمجنيدية . ومازلت أذكر فرجه عندما استبعدت من التجنيد بالجيش عند الفحص الأول بسبب ضعفى الجسدلى العام .

وطنى ؟ كانت تلمع عيناى مثل كل شاب ، عند سماع كورال الطبول وآلات النسخ يوم عيد ميلاد القيصر على جبل شيجلسلست Spiegelslustberg بالقرب من مدينة ماربورج . لم تثيرنى الدراسة بالمدرسة . فقد كان جفاف رجال التربية (المدرسين) فى ذلك الوقت ، وضيق أفق أساليب التربية البورجوازية دافعا لى ، فى أن أهتم - بجوار المواد الأساسية - بتأهبة أفكارى الخاصة . وأقترنت بصديقتين ، كان كلاهما يرسمان ، بينما كنت أكتب الأشعار .

كان أبواى من أهل الريف . هناك ولدت . خمس سنوات عشتهما وسط الفرويين . وقد كانت مدينة ماربورج يسكنها العشرين ألف نسمة ، وطلابها المهرجين ، الذين بدوا بالنسبة لى بنقدو آبائهم 'ويعانهم الملونة ' ككائنات من عالم أعلى - بدت لى هذه المدينة كمدينة كبيرة هائلة . وفى الأزقة الضيقة بالمى القديم لهذه المدينة كانت إقامتنا ، وسط المواطنين البسطاء ، من حرفيين وعمال .

لم أذهب إلى المدرسة التحضيرية ، التى كانت آنذاك تلى مرحلة تعليمية أعلى ، لكننى كنت فى المدرسة الابتدائية . كانت هذه رغبة أبى الذى ينحدر من أسرة بسيطة قروية بطريكية . كان عمادها المسيحية الحقبة ، بقدر الإمكان فى ظل العلاقات القائمة . (لم أر فى حياتى ، أناسا أكثر بساطة ومسيحية ، قادرين على التسامح مع انخراط الآخرين ، وحسن التفهم ، ومطوبوعين على الكرم ، والتواضع ، وعلم الاهتمام الحقيقى بالعالم الخارجى من سياسة وطموح للمناصب العليا وما شابه ذلك - من جدلى ومن عصى) .



الكتاب المقدس (الانجيل) ، قام بمراجعتها وتصحيحها أحد أجدادى الأوائل - يوحنا يسكانتور ، أستاذ التيلوجى (علم الأديان) وقد قام بذلك العمل فى مدينة شتراسبورج ثم فى مدينة هيربورن ، كذلك فى ناساو ، حيث قام بتصحيح الترجمة اللوثرية للكتاب المقدس . وقد ظهرت الطبعة الأولى لهذا العمل عام ١٦٥٠ ، ولفتت إليه الأنظار من كل جهة - بجوار مائتا عمل أنخر فى مجال علم الأديان .

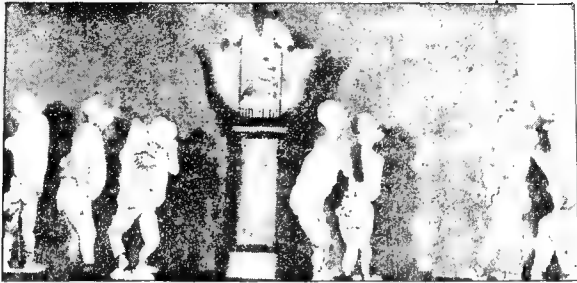
ولو أننى أخلف عن يوحنا يسكانتور بدرجة أو بأخرى ، فإننى أعتقد أن فى بعضا من بروتستانتية الجافة .

كان أبى يرغب فى أن أصبح قيسا ، الشيء الذى لم أكن أرغب فيه . وظهر لى منبر آخر للوعظ أكثر أهمية . وبالطبع ، فقد كنت أقابل فى كل مكان بالرفض ، بمجرد أن أبلى رضى لى دراسة المسرح والاهتمام به . ولقد تحملت كل ذلك - وهذا ما أقوله اليوم للممثلين : أفضل لكم أن تتركوا هذه المهنة ، فهى مهنة صعبة وشاقة ، حتى بالنسبة للموهوبين . فالغيرة وسوء التقدير هما السائدان فى هذا المجال .

ومازلت أذكر حتى اليوم صوت جدلى وهو يؤكد بصوته المميز ضافعا على حرف الميم . مثل : تريد أن تكون « بنفس طريقة تحدته عن الفجر والنقاشين وما شابه ذلك .

أنا لا أقصد هنا كتابة تاريخ الأسرة . لكننى أسرد ذلك كى أؤكد أنه ليس بالضرورة أن تكون من أصل يهودى ، حتى تقتنع بالشوعية وأضيف هذا المقطع من جريدة Die Welt am Montag بتاريخ أول مارس ١٩٢٧ . إرقيق يسكانتور ، لقد كتبت لنا تقول « فى بعض زوايا الصحافة يتردد أن اسمى الحقيقى هو صموئيل فيشر وأننى مهاجر من اليهود الشرقيين ، وهذا يمحى الحقيقة بكل أسف . ولن أرد على ذلك ، طالما لا يستخدم هذا كحجة ضد أعمالى . وربما يشرفنى هؤلاء السادة الذين يمتنون بأصلى العائل « الشخصى » بزيارة فى منزلى حتى أطلعهم على نسخة نادرة من





منظر من مسرحية « مغامرات الجندي شليك » اخراج بيكسكاو

« تذكرى جنوده الرصاصية »
يجب عليك أن تبكى أينما الأم ، إيك
كان ابنك — عندما كان صيا
يلعب بالجنود الرصاصية ،
الجميع معين
الجميع ماتوا : فرقة وصمت .
وعندما كبر الصبي
صار نفسه جنديا
ووقف هناك في الحركة .
يجب عليك أن تبكى أينما الأم ، إيك
وعندما تسمين « مات كبطل »
تذكرى جنوده الرصاصية
الجميع معين
الجميع ماتوا : فرقة وصمت .

لم أكن قادرا على فهم ما يحدث . حيث
كان عمري عشرين عاما . جيل بأكمله كان
يتحدث من حرية الفكر وتطورها ، يقع
فجأة ودون أدنى مقاومة في هذه الفروغانية
العامة . . وباستثناء القليلين ، اتفق مفكرو
أوروبا كرجل واحد للدفاع عن « الأشياء
القدسة » التي طالما كانوا يشكون فيها ،
بالقلم وليس بالسلاح . وبغيا واقفين في
وجه « الأعداء » : تولستوى وديستوفسكى
وبوشكين وزولا ويلزك وأناتول فرانس
وبرناردشو وشيكسبير ، وهم يعملون في
« جرينيتايم » جيته ونيتشه . لقد انتصر
هذا الجيل بإفلاسه الفكري . واتضح في
اليوم الرابع من شهر أغسطس أن كل
ما فكر به ذلك الجيل أو فعله ، لا قيمة .
على الإطلاق ◆

المتفخمة المعروفة على رؤوسهم . ودون أن
أعرف إنجماي ، ضيّد من أوضة ماذا علّ
أن آقف ، لم يبق أمامى سوى أن أسبح مع
هذا التيار المريض السميك . والآن :
الحشاش الألماني الشهير ، ونشوة الحرب
والتهليل لها . كل شيء حولي يتحسس
للحرب أما أنا فلا . بإحساس خاص وليس
من اقتناع كنت عابدا . وانطلقت الجماهير
في شوارع مدينة ميونيخ ، تقف وتسكرو
وتلقى الخطاب . ذات مرة ، في أحد تلك
التجمهرات ، كنا نقف جميعا ، كل قبعة في
يده ، والجميع يغنى أغنية ألمانيا للحرية الماتة
وهم في حالة فريدة من الانتشاء ، بينا كان
البرد يقصم ظهورنا (وقد وقف أحد الرجال
مرتديا قبعة ، يحمي بها نفسه بعض الشيء
من البرد الذي جعله يرتعش) — سمعت
بجوارى فجأة ، رجلا يتحدثن بلهجة
الجنوب (بالفاريا) الخشنة وانظر ، إنه لم
يخلع القبعة ، إنه جاسوس 11 « وطلب منه
أحدهم أن يخلع القبعة ، وبدلاً من أن
يستجيب ويخلعها ، انطلق المسكين يجرى ،
ويقفز فوق هذا الجمع . وانطلق الجميع
خلفه وهم يصرخون : « جاسوس !
جاسوس ! » وأمسكوا به وأشبعوه ضربا .
لم تمت الجماهير تعرف حدا للحماس
والنشوة — لقد وصلت لحدا أقصى .
وتدفق الجنود لمحطة القطار وقد زينتهم
بالزهور دومة مجنونة كريمة ، لم تجرفني
مها . وكانت قصيدتي التي كتبته في الأيام
الأولى من شهر أغسطس شاهدا على ذلك .

وحاولت أن أنتزع نفسي من هذا الإطار
البورجوازي الصغير الضيق ، ساعدت في
ذلك نيتشه المحترق لهذا الوسط . ووايلد
الصعلوك ، وكل الكتاب الذين تمسكوا
وسفروا من هذا المجتمع البورجوازي
المتهاك في الخمسين عاما الماضية ، وعملوا
على تعريته ومكافحته .

ففى مكتبي تجدد هاينرش مائ ،
و الموت في فينسيا « لتوساس مائ ،
تولستوى ، زولا ، فرفيل Werfel ، ولكه ،
رامبو ، شيفسان جيورجه Stefan
George ، هيم Heym ، فيرلين ، ماتير
لنك ، هو فماتزاتال ، برنتانو Brentano ،
كلابند Klabund ، سترندبرج ، فيديكند
Wedetind ، و « علم النفس » لمسر
Messer ، فونت Wundt ، فندلباند
Windelband ، فيشنر Fechner ،
شوبنهاور . كذلك أوتو إرنست Otto
Ernst وكونان دويل Conan دوى نورا
Nora وآخرين . وبعدها فقد كان يسيطر
المزاج الذى يعكس معاناة الوجود البشرى ،
والذى ينسلخ عما هو قائم ويثقى نفسه
بنفسه : من بقايا ذلك الجيل المتعصب دغ
الأشياء تحدث ، وأترك كل الأشياء . . في
تعباد فلفت للنظر في مواجهة النشاطات
الاقتصادية والسياسية المحمومة . لم يكن
عندى أية فكرة عما يربط الأشياء بعضها
ببعض . فقد بدأ في الاشتراكين رجالا لهم
لحية ميفستو ويضعون القلنسوات الحمراء

ينبغي على الناقد أو المقيم لأعمال بريشت من - مترجمين ، معدلين ، مخرجين - أن يتناولوه بنظرة تأمل مركبة وصولاً إليه . ولينا عدا ذلك من بحث وحيد الجانب ، عن تطور النظرية الملحمية للمسرح بريشت ، ستكون حتماً محاولة مشكوك في أمرها ! .

وهذا ما إنضج فعلاً في جميع البلاد النامية على وجه التخصيص ، سواء كانت رأسمالية أو اشتراكية النظام ، وذلك عن عمد سبق فيه ، أو طعنطنة إعلامية للمجديد المثير ، بلا دراسة أو تبرير منطقي لما يقال . وكلامها مساهم في بلورته كمنح مشوه ، لفكر غامض ، عل أنه موجهة صابرة . كما إتفق الجانبان على ضرورة إيفساح مسبين : الأول أن آراء بريشت المبكرة حول قضايا المسرح ، لم تكتمل صورتها التطبيقية ، لذلك فآفكاره المتناثرة ، في كتاباته المنشورة من خلال البلاطين المتخصصين - كما يبدو - لم تكتشف بعد ، أو حل الأقل لم يمتيروها هامة التوضيح لبدايتها . كما أن آراء المعارضين لأعمال بريشت ، قد إعتيروها مغامرات أدبية ، وهذا يرجع دائماً - عن عمد - لمصادر صحفية .

ثانياً : مثلاً الحكم على الأعمال الكبيرة المتطورة بع فترة نضجه الفني ، فقد بدأ التعرف على محاولاته القيمة الأولى ، مثلاً بدأ تقييم كتاباته النظرية الأولى ، ومدى جدوى صلاحيتها كحل أمثل لمسار المسرح . وأورد على سبيل المثال مقولة لبريشت نفسه ، حين قال في كلمات مقتضيه ، لإستيضاح نظريته من خلال كتاباته الأولى (ينبغي على من يريد صنع القفزة الكبرى ، ضرورة أخذ بعض الخطوات للخلف أولاً ، حيث أن اليوم من صنع الأمام ، يؤدي إلى باكر ، من خلال صلاحيات ناموس الحياة المستمر بلا توقف .

بداية الطريق إلى النظرية الملحمية في المسرح

لفقد تعرف مسرحنا المعاصر على تغييرات جوهرية من خلال أعمال بيرتولد بريشت كمعد مسرحي - دراما تويج - أصله شاعر ، فيلسوف ، مفكر ، كاتب ، ناقد ، مخرج ، رجل مسرح ، وليس بأخر أنه منظر ! .

وقد وجب على رجال المسرح المعاصرين ، ضرورة تناول بيرتولد بريشت من الناحية النقدية كظاهرة ، ينبغي للمتعرض لها أن يواجه مزيداً من الصعوبات ، لربط أدب بريشت مع نظريته ، وأسلوب عمله المسرحي لبناء وحدة متكاملة . كما أن فهم بريشت يكاد يكون نادراً ، إذا ما إنعزل جزء من كيانه في التناول كظاهرة ! .

ومن ناحية أخرى ، فبريشت لم يكن يوماً في حالة ثبات هاديء للمراقبة ، والمتابعة المثانية ، بقدر ما هو كثير التغيير بهدف التجديد الدائم ، الذي لا ينتهي بظهور العرض الأول على المسرح ، تبعاً للحركة الدائمة من حوله ، ليتناسب العمل مع البيئة المحيطة بالمشاهد ، وما حوله من أحداث ، بإيقاعها السريع المضطرب . لذا

د. محمد صديق



بريشت

ومن المحتمل إمكانية عبور المخصص،
لبدائيات التفكير الفنى البريشتى ، على عديد
الدلالات الحكيمية ، التى ترتبط بأعماله
الأولى كالموسلوب تطبيقي فى التزيين . وروا
كان ذلك هو مرب الموضوع الذى رايت
ضرورة توضيحه للمهتمين والدارسين
والأساتذة العلماء ، الذين ساهموا فى تقديم
بريشت بأسلوب بعيد عن التخصص
الفن ، الذى ترات ، ثم اعتبره كإسهاماً . مع
أن جميع التيارات التجريبية والمذاهب الأدبية
والإبداعات الفنية اللاحقة لهذه الظاهرة
تعتبر روافد فرعية تابعه من معنيه الدائره
الذى لا ينضب . فهو الآن بعد أرسطو —
الذى فتن للدارسا كفيلسوف مؤرخ فى كتابه
والشعر — أكثر من الفؤولثلاثائيه عام
سبقتنا — قادماً بالجديد !

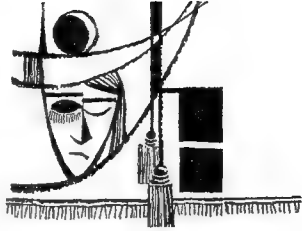
بأدومهم الطاحنة ، وأساليبهم المخدرة من ناحية المضمون ، وكذلك إختياره للشكل التجريبي المناسب لمجموعات ما بعد الحرب . وبدأ برشت في التراجع بذاك ، عندما تناوله بالقد ، وبخاصة من أبناء جيله المعاصر ، المهتم بالعلاقات الاجتماعية كعلم - علما وأجههم بتأنيج الكتاب الجرجازيين ، وتصورهم المثالي حقيقة الواقع . من هنا كسفت الحركة الثقافية الطبيعية ، عن ممكن التنمية ، في أوضاعه جليله ، لتصبح شأب ، عما كان ضروريا لبداية تصحيح الصورة ، التي ساعد على تشويهها أعداء التجديد .

... لقد كان شعر بريشت الذي بدأ قرضه في ١٩١٣/٧/١٩ من نوع الايقاع الشعري الحر، الذي ساعد على مزيد من الشاعرية المتصاعدة بوضوحها الدرامية الواضحة. إنه لا يتم بالقوانين الشكلية أو الايقاع المتعارف عليه. وكانت كلماته كأنه يكتب تقرأ أدبياً غير-أشكال الطليعي، بالهجة السفلى. وكان هذا الأمل أنذاك يشتمل في وفارك فيقنده الذي تعرف عليه أثناء دراسته للطب في مدينة «ميونخ». كما أن بريشت لم يعاشي الحرب العالمية الأولى - سوى في شهورها الأخيرة كمرضى في أحد المستشفيات العسكرية.

لقد ساعد في تحديد بزوغ عقيدة بريشت في البداية ، عليه المسرحيات الجديدة ، من الكتاب الكلاسيين من عام ١٩١٨ حتى عام ١٩٢٠ أمثال (جيه رهاوت ، هوبمان ، كارل شتراينمان ، جيورج كايوز ، فريد ريش ، فونف ، وكارل تسكويان) وقد ساعد ذلك على تركيز بريشت - كاتب أوبراجو النساب - في إعطاء صورة حقيقية للواقع المعاصر ، وحتمية تغيره ، بدون أحلام أو مثالية خاصة ، من نوعية ما يقدمه كتاب البرجوازية من إسكانيات . وفيه ما ساعد الجمهور والنقاد على تذوق بريشت كفكاه غريبة الطاق ، أمام العديد من الكتاب القدامى ، في العقد الثاني من القرن العشرين بالتناجهم الغزير ، للإحساس بجدته الشكل والمضمون والخالف لما اعتادوا عليه من أعمال تقليدية .

إن إداة بريشت - في عشرينات هذا القرن - للحرب الأهلية الألمانية ، كانت من المؤشرات الواضحة ، التي نحت في عقله ، ضرورة التمدد على كل قديم . ليس من مطلق الرفض ، بل من ما هو تصور لخلق وعاء جديد يستوعب مقتضيات التطوير ، من أجل تخطي طريق الحشرات برمتها ، إلى أفاق مستقبلية في خدمة الإنسانية .

من هذا المنطلق نستطيع توضيح موضوعية السلك البرشقي لطريقه الواضح . لقد اتجه بعض خالص ، لتشكيل نظريته ، بتطبيقها العملية ، وكان إيمانه بمعدالة قضيته أمام المشروطين - المدافعين عن ما قبله من رجال المسرح ، على تعدد مذاهبهم وأساليبهم التقليدية - بطريق مباشر وبدون تحفظ . وتعتبر



كؤن بريشت صورة مثل لشخصية البطل
المغايرة على طول الخط ، لما حدده أرسطو ،
لصور البطل الأسطوري ، من خلال بداياته
لدراسة الطب فيا أسماء ، بالمرض وأسبابه
Pathologie وقد أصبح هذا التعبير ظاهرة
في جميع أعماله حتى ولو لم يتحدث عنها
بطريق مباشر على المستوى الفني ، وذلك
بجانب وصوله لهدفه الموضوعي ، في تغيير
مدير المسرح القومي بأوجبورج .

لقد هاجم بريشت مثالية الكلاسيين ،
و لم يستهويه من تيارات ومذاهب من سبقوه
من الكتاب المسرحيين ، سوى أصحاب
المذهب الطبيعي كـرينس ، كذلك
التعبيريين ، كظاهرة تغلف غيوم ضياع
بجتمعات بعد الحرب العالمية الأولى ،
بأفكاره السريعة وتعدد المساهد والنظرة
التفدية الساخرة ، ومحاولة إصادة صياغة
الكون وسط الإحباطات ، بل وقد اعتبر
«بجماليون» بيرنارد شو ، من أهم معالم
الأسلوب التعبيري ! .

وأهم ما يجز الناقد في بيرتولد بريشت
على مستوى رجل المسرح التكاملي - هو
ذلك المنظر الكبير ، الذي يستوقفه بطريق
مباشر - هذا المنظر الذي يعطى الفنان ،
حاسة التعبير التقدي الساخر ، الخوف ، من
خلال إظهار التناقض بجذبه ، وتحمل
للسؤلية التغيير موضوعيه في التسولات
الفنية ، لإظهار المعنى في المشاركة ،
والصلق في التعبير ، وكراهية شرسه
للتدمير . أما اهتمامه بالفن ، فيتجاوز
إهتمامه بالفنان ! .

فالنقاد لا يهتم الفنان أي إهتمام ، بعيداً
عن مضمون ما يقدمه من فن . وقد أصبح
من الواضح - خلال أبحاثنا - أهمية
الاقتصادية - تشكل بيرتولد بريشت ، التي
يصيبها اليه من أسأل عريضة بمدينة
أوجسبورج . ولم نجد النقاد في تلك الفترة ،
ما يتناولونه من بريشت ، سوى بعد مرور
فترة كموتة المثل ، عندما عاد للمسرح
ثانياً مبتعداً عن مجال النقد . وكانت تلك
الفترة مرحلة نظير تطبيقي له كفنان طليعي
شامل سيؤثر في الحركة المسرحية العالمية
بتلك الطفرة الجذرية ، عند بلورة ما يتصور
في خلدته من أفكار غير تقليدية . ومن نماذج
المنتقاة في تتابع ظهور إنتاجه - (بال ،
طبول في الليل ، في ادغال لندن ، أو التي لم

الإيهار ، بقدر ما تكون الضرورة ملحة ،
لتوظيف التقنية في خدمة فكرة العرض ،
حتى تصل للمتلقي . كما أتناحت له الفرصة
ليكون الناقد المنتظر ، الذي يضع يده على
مرايا التنسول السلاذخ ، والقياس
للموضوعي ، والصور الكاريكاتورية ،
وضربة التناقض التي وكفها فيها بعد في
أعماله ، كمن يتعلم بعمق من أخطاء
الآخرين للتجويد . وكذلك لدره مواطن
الخطا ، التي يتخذ منها النقاد ذريعة لمحاولة
إحراجها ، بين ما يرى في مرآة النقد ، وما
يفعل في مطبخه التجريبي ! . بل ولم يعد
لديه رغبة في الكتابة لمسرح أوجسبورج ،
لاتساع آفاقه نحو ضرورة وضع تقنين
لحكم ما أسماء فيها بعد بالمسرح
الملمحي) . وقد ولع بريشت في هذه الفترة
بالتمثل الصامت وكذلك الوضع الحركي ،
والإيقاع التعبيري . كما كانت فرصه هذه
لبريشت بنقله أسلوب فن الممثل ، الذي
قته ووضع أسسه ستانيسلافسكي ، سواء
من ناحية التصوير والتخييل والمعايشة
والإيحاء ، أو من ناحية قواعد الإلقاء
الخطابي ، أو تحضير الممثل مع زملائه ،
للتأكيد على جله ، بتأثير معين في
الاستقبال ، خاصة في الكوميديا ، مما أعطاه
النظرة الشاملة ، لوضع نظريته متمركزاً
لأسلوب الأداء المطابق لشكل كتاباته
التقدي . وأريد التنويه في هذا الصدد ، عن
وضع يد بريشت على ما أسماء باللغة
الدرامية ، التي تميزها الجملة الحركية
بكلماها الشوكية التي تشير الوعر ! ، كما

ذاته وسام أهل الشاب لإقتناصه عنه وياد
استئذان ، فكانت له الأحقية المطلقة ، التي
تمتاز بها عن الكثيرين من أصحاب الأسماء
اللامعة ، بمساعدة جيل تلك الأسماء من
علماء ونقاد ، بجانب معاصريه من جيله في
البداية الأولى .

... لقد رأى دكارل هوزلر ضرورة
وضع خطة للمسرح في أوجسبورج على مستوى
عال ، بتقديره لقطاب المصطاف أمثال
(سترنديج ، كولستوي ، هاوتسمان ،
برنارد شو ، وشيلل) وهنا تار عليه بريشت
ثورة صاغية ، ساعده فيها نقاد أوجسبورج ،
لعدم وضعه أي كتاب شاب ، خاصة وأن
إبن المقاطعة الواحد ، لم يبعد عن موطنه
بعد ، عندما قال للمدير المعجوز
«هوزلر : (إلى متى سيطول تعاملكم مع
المسرح لصاحب البقره الجلوب ، التي
يؤجرها للأموات ؟ إنكم لا تملكون بعد
طول تلك السنين ، أية خبره هن
الأدب ! ، مثلكم في ذلك مثل معرفة سائق
القطار بالجغرافيا) .

لقد كان الموسم المسرحي في غاية
انصبوية بالنسبة لبريشت كناقد ورجل
مسرح ، متفرغ لتقييم مسرحيات المصطاف
الكلاسيين ، وأضعاً بذلك الأساس النظري
لمسرحه المرتقب ، ككاتب وبعد وشاعر
ومخرج ، مفسراً للآراء والمعايشة ، وصدى
ذلك على الجمهور بالتأثير على الحائظ
الرايع ، حتى الإيحاء في المونيتي والديكور
وجميع العناصر المسرحية ، ليس من أجل

الخوف والرهبة ، التي يعايشها من يدخل أحد الأديرة أو الكاتدرائيات ، ما يفقد روح النعمة . وكان قدر المشاهد أن يكتبوا بنوار الغضب ، التي يستخلصها من الفجعة ، حتى تتطهر روحه المذنبة ، وتسمو الى درجة الرضى بالواقع ، على أنه ليس بالإمكان التغير أو حتى مجرد التفكير في التمرد على ذلك الوضع المهيمن ، خدمة للقالدين على مقاليد السلطة ، التي يجرى في فلكها رجال المسرح على مر العصور ، وقبل معايشة اختطار ومساوىء أول حرب عالمية ضارية .



ويرى بريشت كذلك ضرورة أن يكون قوام الجمهور الجديد للمسرح ، نابعا من شكل ومضمون الوجبة الخاصة المقدمة له ، متضمنة لاحتياجاته من العناصر الضرورية لأغراضه الأساسية . بمعنى أن أكسير الشعة ، هي وسيلة تخفيف المرارة - لهذا السلاج التشخيص لتسوية الجمهور الجديد - ليحس بعد إنشائها بطعم الغلاف الطويل ، مع دوافع التغير ، دون أن يعي أنه تخاطب علاجاً ما . ا . وتحت عنوان (كيشر لتلك الفترة) كتب بريشت عام ١٩٢٥ أن جمهور المرتقب ، يجب أن يكون محتاجا للتزاوج بين الشعة عند الدخول في لعبة ، وإستمتاعه بممارسة اللعب . وذلك لإكتمال المعيشة ، بعيداً عن الصور الحياتية التي تركها خلف ظهره ، قبل دخوله لمراسم اللعبة الإحتفالية ، وبعدها تكون شبهة قد



أما فيما يتعلق بالمحاكمات النقدية المقاومة - التي كانت الثغرة لما حققه من طهره ، تعتبر اصحاراً بكل المقاييس من أجل التغير - فلم تكن سوى وسيلة تعبيرية ، أو أسلوب مختار لميلاد الحقيقة الدرامية بمقطع الواقعة النقدية الحديثة على يديه . وقد استهوت بريشت فكرة الأعداء أو إعادة الصياغة (الدراماتورج) وهي في مضمونها المطلق ، إعادة الصياغة لشيء ما موجود فعلاً ، وبصورة مادية متعارف عليها . فقد وضع يديه على الأسلوب الأمثل ، لإستنباط نظرية المسرحية ، من المحاكمات النقدية المغارة ، لمن سبقوه من كتاب الدراما . وذلك لتبسيط باعجاب البديل الموضوعي ، بدلا من دهاجوية التجديد - بلا خطلة أو منج - من أجل التجديد فقط ، بالثورة على القديم السابق . وهذا هو كنه المسرحية النقدية البرجوازية الحديثة ، التي ينتهجها النقاد الطليعيين ، مثليا يجلت حالياً بالدول التي تبحث عن طريق ، أو تختط طريق التقدم ، وهي ما يقال عنها مجازاً (بالدول النامية) .

لقد رأى بريشت في المسرح البرجوازي المعاصر - سواء من ناحية النص أو أسلوب تناول العرض - الدعابة المفتقدة ، التي تصنع الحماية في الموقف والجمالية المشعة ، وحتى العظمة المعمارية الموزقة ، ما لا يستطيع شراؤه بخمسة قروش . لقد وضع يده - كرجل مسرح - على البصمة التي يتركها العروض التقليدي على الجمهور ، من تمجيد وجدنية تصل الى حد

يستكملها - مثل هانسيبال ، جوستايرلينج) - كان ملقا للفرق بصورة تشد المرء لشخصيته المتميزة ككتاب مجدد . وفي عام ١٩٢٢ الذي شهد أول نجاح لبريشت ، عندما تلقى وعد من هيربرت إيرلنج Herbert Ihering بجائزة كليت Kleist-Preis وذلك بعد العرض الأول لطبول في الليل ، في نفس عام عرضه ، وكذلك في ادغال للندن ١٩٢٣ من اخراج إيريشن إنجل Brich Engel وبعدها اخراج بريشت نفسه عام ١٩٢٤ إعدادة لمسرحية ماوولر . وقبلها بقليل كان يحضر إفتتاح مسرحيته بال ١٩٢٣ في لينزج من اخراج Alwin Kronsacher « الفن كروناشر » التي أثارت فضيحة مدوية ولكن بادية من عام ١٩٢٣ حتى 'عام ١٩٢٥ أصبحت مسرحياته تملأ في عديد من المسارح ، في وقت واحد . وأصبح بريشت من المشاهير ، التي تتدافع الفرق على تقديم أعماله ، كظاهرة مسرحية حديثة . وقد تابع بريشت بتأمل ، هذا النجاح وكأنه باعث لحلولات التجويد ، التي تخطى بها أزمة تغتر فهمه في البداية . وينفس الحرية تابع بريشت فيها بعد - بمسرحيته (الرجل رجلا) Mann ist Mann واوبرا بثلاثة فريش Dreigroschenoper - وباستمرار نفس الرقابة الصارمة على أعماله ، مما دعاه للتغير الدائم بهدف عكس صدى اللحظة الآتية - أثر بريشت في الجمهور والنقاد على أنه دالب البحث في إنتاجه ، لمطابقة النظرية بالتطبيق .



انفتحت على عديد من المناقشات الجديده ، التي تثير بدورها متعة جدلية في كشف النقاب عن خبايا الأمور السطحية التي تراها يوميا كيدييات ، وسرعان ما يجدوا فيها من متابع الأخطاء ، ما يدفعه للتفقد الذاتي ، كأول خطوة في برنامج التغيير الشامل . ويمتسى الدقة المقتضية ، فقد بدأ بريشت بكرأهته للمسرح التقليدي المتسارف عليه ، لعدم استيعابه للقضايا القائمة بنفخس إيقاع العصر . وثناء عليه كان معني الأول للتفكير في نظريته الجديدة - هو الجمهور المستقل - ، الذي دفعه بالتالي لشكل جديد يستوعب مضمون جديد . وذلك حتى يجد المشاهد التأثير المتبادل بين المتعة والإستمتاع من خلال المايشات الفكرية . فالمسرح مؤسسة تجارية لبيع المتعة الليلية .

وفي سلسلة مقالاته ولكن تحت عنوان (قليل من النشا) يقول أن بضاعة الفن كسلعة للبيع ، يجب أن تغلف جيدا ، من أجل شد عيون الناس السليين يشون الشراء . إن من يسد قيمة التذكرة ، يجب عليه ضرورة الحصول على مقابل من معايشة الحياة ، بكل ما فيها من إشباع ، لإرضاء شهواته الفكرية وزوائده المتحصرة من قيود السلطة ، وسلطان التقاليد التي ينتصها الجميع في الخفاء ، لعدم مسايرتها لواقع مخالف لزمن نشأها .

إن رغبته ملحة للمشاركة في عملية التطوير ، التي لا تخلو من نقد لأذع السخرية ، وليس بالمحروب إلى الأوريت أو المسارح الاستعراضية ، التي تقدم متعة سطحية للبرجوازية ، أو تلك الأشكال من المتع الرخيصة التي يقدمها المسرح الخاص المعاصر ، بعد أن حد هوية مشاهدته الخاص الآخر جريا وراء الغرائز والشهوات المتدنية لأصحاب القوة الشرائية ، التي ساعدت على بلورة شكله ومضمونه حسب متطلباتهم اللاهية ، واحتياجاتهم العاطية ، وكأهم قد ظنوا خطأ ، بعد أن هناك علاقة بين المسارح والكباريات أو النوادي الليلية للمرء ، وهو ما يعادل تحسنا الأوسريت والمسارح الاستعراضية آنذاك . والذي يرفضه بريشت هو النزول الى رغبات نوعية محدده ، وهي فئة تمتلك سلطة رأس المال ، وتعتقد أن بإمكانها أن تشتري به كل شيء ، حتى العروض والذمم ! .



إن بريشت الشاعر والكاتب المسرحي ، قد رأى بعض الخيوط التي تقوده نحو الحكمة الإستعراضية للملحمة ، في إيجاد تصور مدنى قيمتها النوعية ، في إيجاد مسافات تبعية ، لعكس ثمرات زمني متباعدة ، بهد عكس التناقض والتشابه النقدي الساخر في آن واحد . لقد اعتقد بريشت أنه بإمكانه تحقيق إنعكاس النظرة الفيلسفي ، على الكتابة الملحمية في الأدب ، وقاد سفيته بأقل رياح موجوده ، ولم ينتظر هوبيا عندما لم يفكر في إنهاء المسار ، سوى ما يعثر فيه على مادة الرأيا أيا كانت . وهنا يكمن ماهية الشكل للملحمي ، الذي ترقب الوصول إليه شيئا ، بمساعلة العوامل البيئية سواء بالسلب أو الإيجاب لنوعه ما أسماه (فن الحياة) . وقد ظهرت في الإيقاع العام للحياة بدخول العنصر الرأسمالي الأمريكي ، سواء في الحرفية أو للمنطلق الاقتصادي كدافع سياسي . ويرفضه أطروحة التطرف الدرامى - القائمة في مسرح ما قبل بريشت ، بمعنى التقليدية في التصور صيغة الصنع - تعتمد بريشت إظهار تغير المسرح الملحمي لمعاصره ، مما حدد سعيه لصنع الترفيه الممتع لأسلوب المعيشة المخالفا لما عليه في الدراسات القديمة . وهنا لابد من التنويه عن خطأ

القياس النقدي في تناول أعمال بريشت ، في أي من مراحل تطوره الثلاث - وهي البداية بجيلة التجبيرة لوسيلة بحث نحو الحداثة ، هروبا من التقليدية الأريسطية ، وأداه منطقيا لما يراه من الإنتقال بالدراما نحو المعاصره ، لإستيعاب هومو إنسان ما بعد الحرب ، أو المرحلة الوسطى فيها بعد تأملاته النقدية وديادية تطبيق نظريته في المسرح التعليل ، أو في مرحلة نقضه ، بعد إرساء قواعد نظريته للمسرح الملحمي - حيث تخطى بريشت مرحلة التقييم النقدي بالقواعد الكلاسيكية .

وعندها أصبح بريشت ظاهرة قلبت موازين الدراما التقليدية رأسا على عقب . فكيف تطارده بأسلحة متخلفة ، لمجرد تقديمه لأول مره على مسارحنا - وبدون سابق دراه ، سواء بالنظرية أو بأسلوب تطبيقها ؟ - كيف نسمح لأنفسنا - وعمرنا المسرحي كله ، أقصر من عمر بريشت الفني - أن نعيد تقييم ما أتفق عليه العالم المتحضر ، دون ما درسه أو إستيعاب أو تفهم أرحمت مساره لقوانين التطور - التي كانت المنطلق الأساسي لإستيراد المسرح كعنصر جديد على أدبنا العربي ، ولم تكف من الإستيراد الأوربي في مجال المسرح بتأثراته المتصاحبة ومذاهبه المتناقضة ، حتى حل أيدي رواد المسرح العربي من الكتاب ، بداية من توفيق الحكيم ، الذي أقر ذلك بنفسه في مقدمته لمسرح المجتمع ، من أن كثره يجم عليه إقتلاع زهرة من كل بستان ، لتصرف القارئ أو المشاهد العربي بفن الكتاب المسرحية بأساليب متباينة ونهاية بأشباب الزائد أمين بكير في مجال المونودراما - أن تشهر في وجه بريشت من أدوات الحرب العتيقة ، التي لا تستطيع الوقوف في وجه تياره الزائف بنقل ، من أجل إيجاد لغة مسرحية متطورة يستطيع تفهمها إنسان العصر ، بهدف عرض فضائيه المتشابهة ، لمجرد أنه خارج عن ناموس ما تعلمناه عن أرسطو في كتابه «الشعر» وكان بهم - والقياس مع الفارق من ناحية المدة الزمنية على الأقل ، عندما يعقون مصرالآن ونحن في عام ١٩٨٩ سوى من خلال ما كتبه الجبرين عن معالها - قد عدنا إلى القاهرة جوه الصقل ٣٦١ هـ - ٩٧١ م ، وفي هذا كثير من التجني والتخلف معاً والله أعلم

— والسيناريو من باب أولى — هو كتابات تتطلب — في صبر وإلحاح وشغف — صورا في الحركة ، لكن الصور تظل تطفو وتنتزق خلال عقول هؤلاء الذين يقرأون المسرحية أو السيناريو في غموض ، مادامت لم تسلك بعد في أسلوب محدد واضح . ويراعة المخرج وحرفيته تتطلب أن يقدم الموضوع في أسلوب محدد ، له علاقة بالأحداث الجارية ، وأن يقدم شيئا ما لا يعدو أن يكون موجودا على نحو حاسم من حيث الدلالات الإيحائية الأدبية . ومنذ وقت قريب تسامح بعض من يشتغلون بهذه الدراسات في فرنسا عما إذا كان التضمين وكل الصفات الحسية هموما للعلامة الأيقونية لا تتدخل لذلك في المعنى الأدبي^(١) ومن الطبيعي أنها تتدخل ، كما أن أي علامة أيقونية هي في الحقيقة دال ثان ، وأنها تهدف إلى التعبير عن الدلالة الإيحائية واضفاء المعنى اللفظي ، بل إن كثيرين من السيميوطيقيين يعتقدون أن الصور ذاتها لها دلالات اصطلاحية — فالشجرة في الصورة السينمائية من المفترض أن يكون لها مرجع أو شيء يشير إلى الشجرة الحقيقية التي تم التقاط صورتها في الفيلم . وعلى أية حال فالشجرة المستعملة من الواقع لا تأتي في الفيلم إلا بعد أن تمر عبر اللسان ، بعد أن يحول اللسان مدركه الحسي وقدرته على الفهم إلى دلالة إيحائية ودلالة إشارية ، في شكل لفظي . ففي الفيلم تتحول صورة الشجرة إلى مادة تؤدي إلى معنى يتشكل في زمن خلال الكلام ، فالشجرة المأخوذة من الواقع هي المرجع لمعنى لفظي يتطابق معها وليس المرجع هو الصور المساحة الضوئية . ويشارك كريستيان ميتز^(٢) في هذه الفكرة قائلا : — [كما أن لصور الفيلم (موضوعات) يمكن الرجوع إليها ، فكذلك المؤثرات الضوئية لها مرجعها ، وهي الصور نفسها أو على الأقل هي تلك الصور التي لنا علاقة بها ، والتي نلمسها في تسلسلها]^(٣) وعلى الرغم من أنه في موضع آخر يزداد إقترابا من الحقيقة عندما يقرر أن : — [المعنى الحرفي للصور يحقق وظيفة المثل في الدلالة الاصطلاحية ، في حين أن الفن السينمائي هو ذلك الفن الذي يملك المثل ذا الدلالة الإيحائية . فالصور تستطيع أن تحمل الدلالة الإيحائية مرئية ومسموعة خارج المعاني اللفظية بالنسبة للدلالات الإشارية]

مقابلات سيميوطيقية بين المرح والسينما

تأليف : هنري والد
ترجمة : عبد الغنى داود

التميمات اللفظية : وكل أنواع التعبير الأخرى إنما وُجدت لتكشف — على نحو ما — الدلالة الإيحائية المستبطنة في الكلمات . ففي الفعل الإبداع يؤكد الدال الأول المعنى الذي يحكم ارتباط الدال الثاني القادر على تحديد الدلالة الإيحائية ، وتقرير الدلالة الإيحائية القائمة في فعل التلقي . ومن هنا يشير الدال الثاني إلى الدال الأول الذي يحدد صياغة المعنى المفهوم وتقديعه .

والتمثيل المسرحي والتمثيل السينمائي هما طريقتان جماليتان مختلفتان لإظهار الفكرة المنطوقة . وتسجيل الدلالة الإيحائية في نص المسرحية أو السيناريو . . فالتنص الدراسي

يبرز تقارب الرابطة بين أشكال التعبير اللفظية وأشكال التعبير غير اللفظية على نحو أكثر وضوحا في التحليل التقابلي الذي يهدف إلى إبراز مدى التباين والفروق بين المسرح والسينما — وهما الفنان اللذان يتعاملان مع الكلمات ، أي اللسان ضمن الوسائل الأخرى للإبصار التي يستخدمها . والبشر هم وحدهم المزودون بالقدرة على الكلام ، والقادرون على الإبداع الفني ، حيث إن الفن لا يمكن أن يكون إلا تاليا لأولويات الكلام ما ولأن الكلام هو الوسيلة الوحيدة للاتصال ، القادرة على إنتاج مزيد من الدلالات الاصطلاحية العامة ، ومزيد من الدلالات الإيحائية المفهومة ، وذلك من خلال الطاقة التجريدية للدال الخاص ، أي المعاني التي تصبحها الدلالة . فالملح لا يمكن أن يوجد قط في الصورة الفنية ، لكنه يتمثل في الكلام (سواء نطق هذا الكلام أم لم ينطق) الذي يتبادله الفنان والمخرج . فالدلالة الاصطلاحية تناسب بشكل محدود



ومع هذا فليس للمسرح والسينما علم سيمبوطيا واحد ؛ فالفرق بين الدال المسرحي والدال السينمائي يجسد أيضا الفرق بين هذين الشكلين الجماليين ، حتى تأسى الدلالات الإيحائية مُعبِرا عنها بالكلمات . ونظرا للحضور المتواضع والمتزامن للممثلين والمخرجين فإن التمثيل المسرحي يتم بالضرورة في إطار التزام .

في حين يكون التمثيل السينمائي - بالدرجة الأولى وبصفة أساسية - استشارة ، مستندا إلى غياب كل من المخرجين والممثلين من بعضهم البعض ؛ وفي حين يكون الدال المسرحي ثلاثي البعد ، ومتغير الخواص أو العناصر ؛ يكون الدال السينمائي ثنائي البعد ، ومتجانسا - فالتمييز هنا بالتضاد أو بالتغاير ، حيث تكون كل العناصر بالنسبة للسينما مصورة وفوتوغرافية . وبالتالي للأدب تكون كل العناصر متعلقة برسم الكلمات وفقا للفظها ؛ في حين يتكون المسرح من المثلين - وهم من لحم ودم - بأصواتهم وبتخليلهم الإيمائي وحركاتهم .

ومن المشاهد التي تدور فيها الأحداث ، وهي المشاهد ذات الحواظ المصنوعة من قماش ؛ ومن تكوينات زائفة . وهل خشية المسرح لا يكون المثل في حيز المشهد ذاته الذي يدور فيه الحدث ، لكنه يكون في البقعة نفسها أو الخيز ، أو المكان ، مع المتفرج . أما في السينما فلا يكون المثل في الخيز نفسه أو المساحة ، أو المكان ، مع المتفرج ، لكنه يكون في المساحة نفسها مع المشهد الذي تدور فيه الأحداث^(٤) . وإذا فالمرح معادل ومساو لعملية استحضار الغائب من خلال الحاضر ، في حين تبدو السينما معادلة ومساوية لعملية استحضار الحاضر بما هو غائب . فالزمن المحدد للفن المسرحي هو الحاضر^(٥) ، والمسرح بعمامة يعبر عن الفئور من حيز الحاضر . وهل العكس من ذلك فإن السينما هي التثير من الحيز إلى الماضي والأسى عليه ، والأمل في المستقبل . والفرق والحيز إلى ما هو غائب ومفتقد . ويتأثير سيطرة الحضور بقدر المسرح فنا متفوقا ، وتأثير وسيطرة الغياب أو عدم الحضور تبدو السينما - قبل كل شيء - هي فن الإخلاص والالتزام . ويعتقد أندريه بازان أن المسرح يقتضي وهيا فعلا فرديا ، في حين تتطلب السينما انتحاما

من تمثيلها على خشبة المسرح بطريقة رمزية ؛ في حين يكون الدال السينمائي عابدا ، عن طريق حركة بعض الصور المروضة على الشاشة ، بدرجة تسمح بالتص حد من [التجريد] . ولربما كان المسرح أكثر [تجسيدا] ، ولكن من الصعب على السينما أن تكون قادرة على أن تقف عند التجريدات أو تعتمد عليها .

وعندما نستخدم التمييز بالتضاد أو بالتغاير بالنسبة للمسرح ، نجد أن الأمر أكثر صعوبة للغاية منه بالنسبة إلى السينما التي تظهر الدلالات الإيحائية أكثر من إظهارها للدلالات الإصلاحية التجريدية . أما فيما يتعلق بالنص ، ففي المسرح تميل الدلالة الإصلاحية إلى أن تتطلب مشاركة أكبر كثيرا . والتضحية التي يقوم بها الفنان المبدع ، إما أن تمثل في العمل الخلاق ، كما في مسرحية « البناء العظيم مانول » من تأليف « لوسيان بلاجا » أو في التماثيل مع الآخرين ، كما في مسرحية « الخريت » من تأليف « يوجين أونيسكو » أو في التوتير الدرامي الممثل في الانتقال من التجربة إلى التعبير ، كما في « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » من تأليف « لوسيني بيراندللو » . وهل الجانب الآخر - أعني أن مجال السينما - ينبغي لنا أن نضع في الحسبان

والتمصاقل سليا فحسب^(٦) . وفي مواجهة الحاضر وحده يمكن أن يُعقل الفن نقلها . وليس تقديس الناس للظلم وتبادلهم الاحترام مصالحة مع الحاضر ، ولكنه عدم رضا عن هذا الحاضر . وعلى حين لا يكون الدفاع والتبرير متوافقا إلا مع ما هو غائب ، فإن هذا الدفاع هو أيضا حل نحو غير مباشر - نقد للحاضر - وهذا هو السبب في إبراز ما هو غائب ؛ فالمسرح يثير الفكرة النقدية لدى المتفرج ؛ في حين تنفتح السينما ، للفتنة على الحاضر ، الطريق المؤدي إلى الغائب ؛ فهي تُرضى المتفرج عاطفيا . . وقد أشار « أ . بازان » قائلا :- « يجده السينما المتفرج وتُسكنه ؛ في حين يوقظه المسرح ويُثير مشاعره » والواقع أنه في المسرح يكون المتفرج معارضا للأبطال في المسرحية ؛ في حين يتوحد معهم في السينما ، حيث يشهد أيضا خيبة الأمل (المستمرة تتكرر دائما عند نهاية الفيلم . فالتناس ينصرفون من المسرح وهم يتشاقون ؛ في حين أنهم ينصرفون من الفيلم وهم في حلم يقطع . والدال المسرحي الذي يصنعه نطق مطور للمسرحية والتتمثيل الإيمائي والحركات والملابس والمناظر والإضاءة والأصوات هو أشياء حقيقية على نحو كاف بحيث تسمح بمزيد

ملحوظات

حقيقة أن الكلام يلعب دوراً أصغر على نحو ملحوظ، لأن الدلالة الإصطلاحية لا تستطيع أن تتخطى الدرجات الأولى للعمومية؛ فالسينما تبعد نفسها عن جوهرها أو روحها حينما تهدف إلى أن تكون ذات صفة تحليلية نفسية كما هو الشأن في الأدب، أو نقدية كما هو الشأن في المسرح، أو تشكيكية، كما هو الشأن في التصوير الزيتي. ومع هذا يرجع تاريخها إلى عام ١٩٠٠، وقد غلثت في الأوبرا المصورة سينماتياً منذ حقبة ما بين الحربين. فالتمسك بالحرفية الأدبية من خلال الحوار المعلن قد استقر من خلال طائفة من صانعي الأفلام الذين ينتمون إلى «الموجة» الجديدة الفرنسية، التي كانت وما تزال فقيرة سينماتياً^(٨)، فالفن السينمائي شيء آخر غير فيلم الفن. وكذلك كان شأن كل صانعي الأفلام الذين حاولوا أن يثروا أفكاراً فلسفية وبيدت طريقها إلى أفلام أثارت اهتماماً كبيراً تفوق ما أثارته الروائع السينمائية. وعلى الرغم من أن السينما من الفنون الزمكانية لأنها قادرة على التعبير عن الدلالة الإصطلاحية. - على أن المسرح والسينما لا يستطيعان المشاركة بدرجة متساوية ومتماثلة وإلى مدى بعيد في المسائل الأيديولوجية لمصرنا. ومن خلال اتساع نطاق الحوار، وتضيق مكان المشهد الذي يدور فيه الحدث وزمانه إلى درجة الرمز،

فإن المسرح يكون أكثر ملائمة وأكثر قابلية للتعبير من السينما. وهو مطالب بأن يبرز عالم رغباتنا وأشواقنا وقلقتنا بوصفه وانعسا لا ينكر؛ في حين يتقلص المسرح - في غياب الحوار - إلى مجرد تمثيل إيماي (بانتوميم). أما الفيلم - حتى لو كان دون حوار - فإنه لا يكف عن أن يكون فيلماً - إن المسرح لا يتحقق بدون شخص ما في حين أن الدراما السينمائية قادرة على أن تقوم بدون ممثلين^(٩)، فهناك أفلام عن سحر الزهور، وعن حياة الحيوان، وعن الاضطرابات التي تصيب المدن. أما المسرح فيركز على إتيابه المتفرجين نحو التعارضات والتصادمات بين البشر، في حين تأخذهم السينما ليتجولوا حول العالم كله. ثم أن خشية المسرح من مللته نحو المركز، في حين أن شاشة السينما منسجبة بعيداً عن المركز. والسينما - على العكس من المسرح - تجعل المتفرج يصعد إلى أعلى وإلى أسفل، وتجعله يلقي نظرة إلى موقع القمة مرة، وإلى القاع مرة، ويرى الشيء من مسافة بعيدة حيناً ومن لفظة قريبة جداً حيناً آخر، ثم إنها تتحرك في كل اتجاه. وتكتسب السينما استقلاليتها الفنية بالنسبة لكل شيء مع حركة آلة التصوير (الكاميرا) اللافطة، لأن السينما - من حيث هوفن - ليست ترابطاً عرضياً من الصور الضوئية، لكنها عمل متكامل يقوم من خلال الإختيار والتكوين

العقل (البنية)، وتوجهه رؤية تعبير عن الموقف العاطفي للفنان. وأما عمل في - منها يمكن الأمر - هو أثر من الآثار، وليس وثيقة أو سجل وليس هناك فن - منها يمكن الأمر، وعلى الإطلاق - هو على مستوى الواقع، وإنما يعبر الفن فني عن موقف الفنان فحسب تجاه هذا الواقع. وعلى أية حال السينما قادرة على أن تقدم للواقع ماضياً ناسي عليه، ومستقبلاً نطمع إليه، وظروفاً تنتقل إليها. وفي إطار التمييز الإنكاري التناقضي بالنسبة للمسرح - الذي يهدف إلى تحقيق التوازن بين التجريب والتفكير من خلال الصفات الشعرية للكلام - فإن السينما - أساساً ودايدى ذى بدء - توجه نفسها مع الإحساس من خلال الصدق والالتزام بمواقفها الصور التي تسير في حركتها. والأهمية الخاصة التي تكسبها السينما بالحركة تكمن في قدرتها على زيادة التأخر بالواقع، فأما شيء في حالة حركة إنما يبدو - على نحو بارز - أكثر واقعية منه في حالة اللاحركة أو السكون؛ إذ إن كمية المعلومات التي تنتقل عن طريق حركة الأشياء تكون واقعية وحقيقية وثيرة على نحو يفوق تلك المعلومات التي تنقل عن طريق الموضوعات والأشياء الساكنة.

إن إدراكنا للعالم يكون أكثر بظقة ونشاطاً عندما يواجه فيه بالحركة منه عندما يبدو بلا حركة.

والإعداد الدرامي في الحركة أصعب منه في اللاحركة أو السكون، ونقد الصورة الكثير من طبيعتها المخادعة يجرد أن توضع في حركة (وفي هذا يكمن سر أعظم أسرار السينما، وهو أنها تندمج واقعية الحركة في لا واقعية الصورة. وبهذا التخييل، أو الخيال إلى درجة لم يتم إليها قط من قبل^(١٠)، والواقع الفقير للذات السينمائي يتمثل في اختلاط الظلال بالأشياء، ويتطلب بالضرورة من كل شيء يرى ويسمع أن يظهر في أكبر صورة حقيقية ممكنة - وعلى نحو لا يتحقق في أي فن آخر تنجح السينما في دمج التخييل مع الحقائق الواقعية. فالتشال لا يتحرك، والسمفونية لا ترقى، والرقص ليس له صوت؛ في حين أن المسرح له ثلاثة حوافظ [الواقع أن ما يؤثرو العامة هو الدوم السينمائي، وهو - بوضوح - واقعيتها] وأعلى بملك التناقض بين الموضوعية التي

- فؤاد دوازة. تخريب المسرح المصري. دار الهلال.
- د. نجوى عاتوس. مسرحيات أمين صدقي. هيئة الكتاب.
- حسن بيومي وآخرين. معجم تصريف الأفعال العربية. دار إيلياس.
- عبد الجبار أبو غربية - من المجلدات (مسرحية). هيئة الكتاب.
- د. مصطفى عبد الفتى. مسرح الثمانينات. دار الوفاء.
- د. محمد أبو أحمد. رائد الشعر الأسباني الحديث خيمينث: دار الفكر.
- لعى المطيعي. هؤلاء هم رجال يوليو. مكتبة مبدئي.

لا جداول حولها للصورة السينمائية (الفرتوغرافية) ، والطبيعية الخالصة للحدث^(١١) . وعلى واقعها لا يتيح الصور أن تتجاوز التصوير عن بعض المعاني أو الدلالات البصرية تحركة المفاهيم والأفكار لا يمكن أن تتصل إلى الصور السلبية الضوئية ، لكنها تفصل حسب إلى (الفونوجرام) ، أي الرمز الذي يستعمل لتصوير كلمة أو مقطع من حروف ذات قيمة صوتية واحدة في الحروف الأبجدية . وفيلم الجدل والمناقشة وحده هو الذي يستطيع أن يشكل الجملة المكتوبة بالحروف الأبجدية ، فكلما كانت الدلالة الاصطلاحية أكثر عمومية ، كانت الدلالة الإيمائية أكثر تعقيداً وتعقيراً في المظهر والشكل الخارجى . أما الأكثر إنكاراً للواقع فهو الأيقونية ، أى التمثيل عن طريق الرسم والتصوير الزيتي أو النحت ، المدهم بالكتابة التصويرية التي لم تصبح بعد لنا ، وكذلك مستنسخات بعض الدلالات الإيمائية التي تصطبغ معها التجريدات الأولى ، ومستنسخات بعض الدلالات الإيمائية التي تصطبغ بالمفاهيم التي تتباهى بالعمومية المفرطة ، بدءاً من الرسوم على جدران الكهوف إلى الصفيج بليرية .

أما فيما يتعلق بطبيعة الدلالة فليست كل
الفنون قابلة لأن تصل إلى المستوى نفسه من
الدلالة الإصطناعية ؛ فهذه الفنون جميعا
تعتمد على الاستقلال الخاص بها تجاه
الواقع . وهذه الدلالة في الأدب أبرز ما في
الفنون التشكيلية ؛ وهي في الفنون
التشكيلية ؛ وهي الفنون التشكيلية أبرز
منها في الموسيقى ؛ وهي في المسرح تكون
أبرز منها في السينما ، إلى حد أن فيلم
(فيليني) « ٨½ » لا يستطيع أن يحصل
على الدلالة الإصطناعية المسرحية
(بيراندلو) المسماة « اللية نرجل . وهذه
المسرحية بدورها أقل في الدلالة
الإصطناعية من رواية (توماس مان)
« المسماة (دكتور فاوست ») وعلى الرغم
من أنه هذه الأعمال الثلاثة جميعا تتلخص
منهج العملية الإبداعية وطريقها . ترى
هل يقضى هنا بأن تكون هذه المقولة التي
تقرر حقيقة أن الطريق يمتد من الأدب إلى
المسرح ، ومنه عندئذ إلى السينما ، أكثر
شمولا على النوام من الطريق الآخر الذي
يؤرخ حوها ؟ أن تاريخ الثقافة الذي تحكمه

وبالطبع فنادرا ما تأل الثقافة المعاصرة لتواجه المسرح أو السينما في حالة نقية . . وفي مقارنة توضيحية^(١٢) بالمسرح القديم الذي تقلص فيه دور التمثيل الإيمائي والحركات إلى أقصى حد لصالح الكلام أي اللسان ، كذلك بالمقارنة التوضيحية بالفيلم انصابت حيث كان الكلام متفصلا إلى مجرد عناوين (جمل مكتوبة) لصالح الحركات والتمثيل الإيمائي نجد في الوقت الحاضر كلا من الفيلم الذي يتخلله الفيلم . . ولا أقصد هنا المسرح السينمائي ولا استعمال السينما في المسرح . . لكن أقصد [الأفلام المسرحية] التي تستثير الوعي التقني والأداء المسرحي الذي يفتن ويحير ويرعب . . ويقع الفيلم الكوميدي في إطار الصنف الأول - بينما تقع مسرحية الجنيات في إطار الصنف الآخر . . وقد لاحظ [أندريه بازان] أن الأشكال الكوميديية تمثل في تاريخ المسرح السينمائي مشكلة خاصة . . ولربما يرجع ذلك إلى أن الضحك يساعد المتفرجين في صالة العرض على اكتساب الوعي بالذات . . وكذلك أن يعتمدوا على هذا الوعي بضرورة استيعاب جزءا من التناقض المسرحي (١٢) بينما يكون متفرجو السينما كثة من الناس تشعر بالوحدة وفي حالة حلم بقطة . ويتكون متفرجو المسرح من أفراد في حالة احتياج وتفكير وتحويم . . فانت في حلم بقطة على حسابك تقوم لكل ضحكك ضحكك مع بقية الجميع . . ولربما كان الشعور بالوحدة هو تقريبا خشية المسرح الممتدة التي تفصل الكتلة المولحة من المجموع في مجتمع يتكون ويتشكل من شخصيات مفردة . . وقد طرحت السينما بالضبط في مثل هذه اللحظة

من التاريخ .. ومن هنا ومنذ هذا الوقت أيضا ظهر تأثيرها المؤقت في معابد فقدان المسرح والأدب لميزاتها وإعادة بناء التوازن بين المجتمع والشخصية الفردية .. ونفس الشيء يحدث بين الشعور والفكر لدى سبيد أيضا بناء العلاقات بين الفنون المختلفة .

وعلى أية حال فإن الأداة الأساسية للفهم تظل هي اللسان أى الكلام . ونحن إذا كنا نعى باللسان أو الكلام [الدال اللفظي] ومن خلال اللغة [العلامة اللفوية] عندئذ لا تكون الفنون المرئية [لغة] لكنها تكون [أشكالا غير لفظية] للتعبير من خلال المعلومات التي يحاول الإنسان أن يستردها أو أن يحيط بالإنجازات الحسية العاطفية ويتلوه في الدلالة الإيجابية للكلمات . واعتقد أن هؤلاء الذين يؤمنون بأن السينما لغة أو هي شكل أكثر دقة كتابة بالصورة مخطئون .. وحتى [بيير باولو بازوليني] يعتقد أن اللغة السينمائية مكتوبة لا بالرموز المستثيرة والمستحضرة للأدب ولا بالوان المحاكاة أى التمسك بالتقليد للمسرح .. ولا تحتذى حلول في التصوير والنحت .. لكنها تتبع من الأشياء والموضوعات والأحداث الحقيقية الواقعية .. وطبقا لفكرة [بازوليني] فإن [الوحدات الأدنى للغة السينمائية] المذكورة بالحواس هي الأشياء الحقيقية المتنوعة للأشكال المتباينة التي تكون اللفظة [(١٣)] فمن المفترض أن تكون السينما لغة مكتوبة حيث تكون المشاهد من لقطات وتتكون اللقطات من [السينيم - Cinemo] - أى حروف الأبجدية السينمائية - ونفس الشيء بالنسبة للسان أى الكلام حيث السباقات Syn- tags تتكون من [مونيماز - Monemes] (جـ) وهذه الأخيرة تتكون من فونيمات (د) فتوفيل الفيلم في السينما يمكن أن يكون معادلا ومساويا للإعراب أو بناء الجملة في اللغة .. ففي تصوير [بازوليني] أن : [كل ما هو لغة أو مفردات سينمائية هو كل الأشياء التي تصور سينمائيا . وهو كل الأشياء أو الموضوعات التي تدخل في الفيلم والظروف والأحداث المرتبطة ارتباطا عضويا باللغة .. والتي نجعلها نقول إنه النطق الشان للغات السينمائية والمعادل والمساو للنطق الفونيمي .. ولا يتجاهل [بازوليني]

التمييز بين: الفونيمات أى [وحدات الكلام الصغرى التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن نطق لفظة أخرى] والسينمات أى [المفردات السينمائية في الفيلم] لكنه يعتبر أن هذا شيء خارج تماما عن الموضوع ولا علاقة له به كي يكون قادرا على إلزام التحديد ما بين اللغة والوسائل غير اللفوية في الإنصاف .. وعلى الرغم من أنه يدرن أن طبيعة (الفونيمات) تكمن في أنفسنا وأنها حقيقة ذاتية في ذات المتكلم بمعنى أننا نتحدث بأجسامنا ، فإن طبيعة السينمات (المفردات السينمائية) هي - على العكس - وفي حقيقة الأمر خارج أنفسنا . في العالم الاجتماعي والمادي .. [بازوليني] - رغم أنه شيء - بتشيت بفكرة أنه : [يوجد هناك لغة مسموعة - مرئية حقيقية للسينما .. وأن هناك قواعد ..] بالطبع ليست هي قواعد أو علم نحو معيارى [بل هي لغة مبالاة لأن ترسم محيط شيء أو تحطط بشكل مجهذى بالنسبة للسينما] .

وعلى أية حال فالفارق بين الفونيمات والسينمات (المفردات السينمائية) ليس مجرد فارق كمى فقط لكنه فارق كيفي .. وفيما يتعلق بحقيقة أن عدد الفونيمات هو دائما عدد متناه وعديد وله معنى محدد الملائق ينسبها المفردات السينمائية (السينيم Cinemo) لا عدد لها وصحيحة وتبناه بأن لها معنى تعتمد فيه على نفسها .. واللسان هو الأداة الغالبة في تشكيل أية فكرة .. فهو لكى ينطق وحدات الكلام الصغرى الفونيمات - فإن



د . بير اندر

كل ما يحتاجه هو كل أعضاء الجسم .. وعندما يسجل المفردات السينمائية فإنه يحتاج إلى أشياء أو موضوعات وبشر وآلة تصوير وفيلم خصام .. لكن [الفونيمات] وحدها ، من خلال طبيعتها الإعتباطية التزايدة ، هي التي تسمح بتشكيل وتجريد وتعميم الدلالة الاصطلاحية لتشمل العالم كله . بينما تكون المفردات السينمائية أكثر دفعا إلى الحد الذي يسمح بها ما أكثر من مجرد نسخ الدلالة الإيجابية نسخا طبق الأصل .. فالأشياء والأحداث والظروف والبشر لهم معانهم فقط في اللحظة التي يجسدون فيها - كدالات ثانوية - الدلالة الإيجابية المصاحبة لبعض الكلمات .. ويتصور [بازوليني] أنه : [عندما أريد أن أقدم دالة اصطلاحية لخصان يجرى فإن أقدم الصورة المماثلة للطبيعة للخصان الذي يجرى] لكن الصورة الحية في الفيلم تسجل - دون تمثل لرموز صوتية - الدلالة الإيجابية لبناء الجملة اللفظي - Syn- tagm وهي [الخصان الذى يجرى] فالدلالة الاصطلاحية لأى صورة سينمائية حية يمكن أن توجد في اللسان الذى يحكم تحول الواقع داخل الفيلم .. فالدلالة الاصطلاحية للخصان - من داخل الفيلم - ليست الخصان الماخوذ من الواقع لكنها فكرة الخصان تشكلت في ، ومن خلال ، كلمة [خصان] . وتستطيع الكائنات المدودة بقوى اللسان (البشر) فقط أن تكون مبدعة وقادرة على التلقى والفرجة لأنها هي الوحيدة القادرة على أن تدرك أن الخصان - ولا يهم هنا أن يكون في حالة جرى - الذى يجرى في الحقيقة والواقع أو في الفيلم هو [خصان يجرى] وفي الواقع أنه في ظل ونحت تأثير اللسان والكلمات تصبح الأشياء أو الموضوعات ذات معنى ومغزى حتى قبل أن تصبح مسجلة في الفيلم .. ولا يوجد مجرد شيء أو موضوع يظهر في حالة عرض يمثل مجرد نفسه فقط .. لكنه يبرز الدلالة الإيجابية لكلمة تدل على علامة مميزة ..

وعندما تعرض أى شيء في فائرية محل تصبح دالا ثانويا .. والطبع يكون أكثر أيقونية إلى حد كبير من مجرد لفظة سينمائية وأكثر أيضا - تبعا لذلك - من صورة تستعمل في نظم كتابى ما كالمهرغرافية أو الصينية تمثل شيئا أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا الشيء أو تلك الفكرة .. فالدلالات-

الإصطلاحية والدلالات الإغائية لبعض الكلمات تقف بالضرورة بين الواقع والفيلم .. ولهذا السبب يكون الفيلم - كدال نازن - معاديا للتعبير عن الدالة الصاحبة لبعض المعاني فقط التي يبتتها اللسان ولا تحتاج إلى رابطة ثانوية .. فتواعد علم السينما يمكن - في أحسن حالاتها - أن توجد ذات شكل أسلوبى - على السينما لا يوجد شيء يمكن أن يكون شبيها وعائلا للإختلاف بين اللغة الشائعة الدارجة وتلك التي يتعامل معها الكتّاب .. [وعندما يستخدم إنسان ما اللغة التي تتكلم بها بغرض التواصل والإتصال مع رفاقه من البشر فإنه يستخدم لغة كونها من قبل .. وعلى العكس من ذلك عندما أصور قصة للسينما من المفروض بالنسبة لي أن أنخرع لغتي الخاصة]^(١٧) فليس هناك لغة سينمائية موجودة تحاكي هذه اللغة .. ويجب على كل مخرج سينمائي أن يصنع فيلم أن يتكلم لغة خاصة به أو يفسه .. على الرغم من كل ذلك فإن [بازوليني] متشكك في إصرار بما يؤمن به وهو على وجه الخصوص وبشكل أساسى يقول : - [السينما هي اللغة المكتوبة لهذا الواقع بوصفه لغة]^(١٨) فلا تستطيع أن تفهم السينما بوصفها كتابا - [اليدويجرافى - من حيث أن وسيلة لنقل المعرفة لا للتوليد المادى مثل [الفوتوجرام] أى الصورة المساحية الضوئية .. وكما في syntagm فإن [اليدويجرافى - ساكن وثابت ومتواصل ومنظم مجرد وتخطيطى وتعميمى ومتماثل ومؤكّد عليه .. فهو (ساكن ثابت) لأنه لا يشير إلى تطور الأشياء ولكن يشير إلى خصائصها الثابتة والمميزة والثابتة بشكل نسبي ، (ومتواصل) لأنه من المفروض أن عندنا بالمعلومات عن السمات والميزات التي تغلظ من خلالها الأشياء كما هي من نفس النوع ، وتخطيطية] لأنه يبرز الشكل المرنى للدلالة (الطبيعية) للكلمات ، (وتجرىدى) لأنه يحتفظ بالسمات المذكورة فقط ، (وتعميمى) لأنه يتصور كل الأشياء في مثال واحد .. (ومتماثل) لأن كل القراء من المفروض فيهم أن يفهموا نفس الشيء في وقت واحد ، (ومؤكّد عليه) لأنه أن المجتمع الذى من المفروض عليه أن يستخدم هذا النظام للتعبير عن الطريقة ..

وبعد العكس من ذلك فإن الصورة المساحية الضوئية في تفسيرها من موقف عاطفي مضغوط وموزن في الدلالة الإيحائية للمعالي اللغظية فهي تكون ذات طبيعة دينامية متغيرة ومركبة وجسدية ومتغيرة بتفسيراتها المختلفة من صانع فيلم إلى آخر . . . جسدية الواقع الحقيقي كما هو . . . جامعة لعديد من الحسوس لا في التفاضيل معقدة تقديم الأشياء في تفردھا الشخصي وأليس من المفترض فيها أن تضع لأي قاعدة . . . وينتج الصورة المساحية الضوئية نحو الواقع الإيميجوجرام إلى اتباع بعض الحروف الأبجدية . . . الفاتيمير السيميائي هو أقل خضوعاً للمحور الاستبدالي منه للمحور السليبي . . . وذلك نظراً لإفئاده الرابطة التناوبية . . . بمعنى أن قدراً محدداً من العناصر القليلة والقواعد التحويلية تحرره من الخفض للمحور الاستبدالي . . . فالسبينا أساساً فن كتابة مجازي مرسل حيث تكون السبلات لا تعدو أن تكون أسلوبية ذات صبغة نحوية مثلاً يحدث (مثال (دوران الباب على مصراعيه متصفاً حين يدفعه محبوب الريمس) كما يسعى بأنه يت

وفي تصوري أن المرء لا يستطيع أن يتحدث لغة مسرحية أو سينمائية .. لكنا نبحث في المسرح .. لأن السينما فن سمعوم مركبة بمعنى أن نقول أن الذي ثانوي يخلق من فكرة إصباح الشعور أول ما يثقف يبقى سهل الوصول إليه عن طريق السماع فقط أي الدلالة الإيحائية للحوار .. وعلى أية حال فإن المسرح والسينما ليسا فن متنافسين .. ظهور الفن الأول هو أن يشتري ويستغنى ويصير من الفن الثاني هو أن يشتري ويستغنى .. والتعارض والإستطاعتى (الجسمالى) بين المسرح والسينما يسمى بالتعارض الحقيقى للوجود (أى الخاص بالوجود الحقيقى) بين دال أحدهما وما هو الآخر .. بمعنى أن الفن الأول يمتد ما هو غالب في الحاضر .. بينما يمتد الفن الآخر

- ٦
andre Bazin, "Qu'est-ce que le Cinema"
Matidiane Publishing House., 1968 P.
11.
- ٧
Ibid P. 110
- ٨
Silvian Losfesen "Atth (Atf and the
Atts)" Publishing House for Literature
1965, P. 338.
- ٩
Ibid P. 113
- ١٠
Christall Metz 1. 1, P. 24
- ١١
A. Bazin P. 129
- ١٢
A. BAZIN P. 129
- ١٣
Piet Paolo Pasolini "L'esperienza,
Payot, PATES, 1976 P. 171
- ١٤
Ibid, P. 179
- ١٥
Ibid, P. 169
- ١٦
Ibid, P. 33
- ١٧
Jean-Francois Couillan, "Le Cinema,
Langage du xxe Sieck in Langages, 1966,
P. 240.
- ١٨
P. P. Pa Solini, P. 99.
- ١٩
Christian Metz, "Langage et Cinem"
Paris, Larousse, 1971, p. 210.
- ٢٠
Jean Mitry "Esthetique et Psychologie
du Cinema" Patis, Ed Universitaires
1963, P. 54.
- ٢١
Ibid P. 58.
- ٢٢
Henri Gouhier "L'essence du Theatre"
Plon, Patis, 1948, P. 2.
- ٢٣
Pattice Pavis "Problemes d'une
Scmiologie du Theatre" In Semiotica
(Semiotics) 15, 5, 1975, P. 254
- ٢٤
H. Gouthier P. 10
- ٢٥
Ibid, P. 11.

الصورة مسبقاً هي أمر مزعج ويشعر
الضيق .. فالمسافة بين الواقع والخيال
تساعد المسرح على تحقيق التوازن بين
التجربة والفكر .. بينما في السينما يزداد
بشكل مادي - من خلال إنتاج الواقع
والخيال - التجربة أكبر بكثير من الفكر .

فالسنيما لا تستطيع أن تحل محل
للمسرح .. وهي ليست إلا وسيلة تعبيرية
أخرى من وسائل التعبير غير اللغوية
للإنسان .
(أ) وسيلة منهجية للمسرح والتحليل .

(ب) المقصود بالصف الأول المسرح
السينمائي .. وبالصنف الثالث السنيما المسرحية
(ج) القويم هو الوحدة الصوتية الصغرى
التي تساعد على تمييز نطق لفظة ما عن لفظة
أخرى في اللسان

(د) المونيمات هي الوحدات الصغرى عند
عامل اللغة [مارتنيه] وهذا المصطلح غير
متداول .. والأشهر منه هو مصطلح
[المورفيم] وهي عموماً وحدة صوتية أكبر من
[القويم] وأساس علم الصرف .

(و) الإيديوجرام Ideogram هو صورة أو
رمز يستعمل في نظام كتابي ما كالهيروغليفية أو
الصينية وتمثل شيئاً أو فكرة لا كلمة خاصة بهذا
الشيء أو تلك الفكرة .

● المونيموجرام monemogram مشتقة من
المونيم monem وهي وحدة صرفية أكبر من
القويم تسمى عادة المونيم - وقد سبق الإشارة
إليها ◆

الهوامش :

- ١
Ann-MARIE Thibault in "Image et
Communication" Editions Nulver-
itaires Patis 1972 P. 25.
- ٢
Christian Metz, "Essais Sur La Signi-
fication au Cinema" T 11, Ed, Klinck-
slock, Patis, 1972, P. 173
- ٣
Ibid P. 17
- ٤
Ibid, P. 67
- ٥
Alice Volneacu, "Aspecte din Teatrul
Contemporan" (Aspects From The Con-
temperary Theatre" Bucharest 1941 P.
9.

الحاضر فيها هو غائب . والفن الأول متغاي
الخواص أو العناصر وتناقض . بينما الفن
الأخر متجانس ومسلم . والفن الأول يحول
كل شيء إلى حوار على المستويين الأفقي
والرأسي .. والفن الآخر يتجه إلى
الأحداث الفردية أي الحديث إلى النفس .
وفي الأداء التمثيلي يوجد كل من [المحضور]
و [الحاضر] .. وهذه العلاقة المزدوجة مع
الوجود ومع الزمان تشكل جوهر
المسرح [٢٣] . وبالمثل يصير أحد
السينمائيين المعاصرين في المسرح على
نفس الفكرة قائلاً : - [لذلك استحدد
الأيقونة المسرحية نفسها ليس بشكل أنها
ستكون كلمة يكون الدال الخاص بها
متشابهاً مع المدلول ولكن كلمة يكون
مرجعها مصوراً بشكل في موضوع فوق
غشبة المسرح [٢٣] . . وأن يكون في نيته
أن يؤكد على الحقيقة الموجهة في المسرح
حيث يتغلغل الحاضر فيه والمعاصرة التي لها
موضوع [المحلية] مما يجعل [باتريس
ديفيجز] تعتقد أن المشار أي المرجع نفسه
يبيض فوق غشبة المسرح بينما يكون هو في
الواقع المعنى الذي يبيض على غشبة
المسرح .. فالهياة تتحول إلى فن يشرط أن
تمر من خلال اللسان المبدع للمؤلف ..
وبعد الإشارة إلى حقيقة أنه [بين الفن
المسرحي وبين الفن السينمائي يوجد
الخلافاً في نقطة الجوهر [٢٤] . ينتهي
الكاتب [هنري جويرير] إلى أن : -
[السينما تستحدث إلينا فقط من خلال
الصور المتداخلة .. أما روح المسرح
فتتضمن أن الآخر له جسد آخر [٢٥] . . إذ
أن هناك أفلاماً بدون ممثلين وحتى دون
حوار . لكن لا يمكن أن يحدث مثل هذا
الشيء في المسرح .. فالممثلون في السينما
حقيقيون وخوايلون كما يحدث في المحيط
الذي يتحركون فيه . أما في المسرح فهم
أناس حقيقيون يتحركون من حولنا أو أمامنا
في عالم مصطنع . في السينما الواقع والخيال
يتداخلان ويتشابكان .. وفي المسرح
يتعارض الخيال مع الواقع كل مع الآخر .

في السينما الممثل والشخصية التي يمثلها
يتجهان إلى أن كليهما له يعودوا بعد تمييزان
كل من الآخر .. في المسرح يظل الممثلون
دائماً متميزين بشكل واضح .. ولهذا
السبب فإن نقل حوار الممثلين في فيلم ما إلى
لغة أخرى مثل عملية ضبط الصوت على



الفولكلور .. وفن الدراما

د. هاني إبراهيم جابر

والمظاهر الأدائية الأخرى كخيال الظل وصنوبرق الدنيا والأراجوز والزار وبعض الألعاب الجماعية وحفلات السامر . وقد جاء هذا الأمر انعكاساً لبعض العلامات التي تشير إلى أن «الدراما» هي «الحدث» أو «الفعل» أو «الشيء» الحركي في العمل المسرحي . وأن هذا الشيء يأتي غالباً مرادفاً للمظهر الأدائي المبرر عنه الممارسات التعبيرية التي تصاحب عملية السرد وما تتطلبه في توصيلها من وسائط مشتركة بين المؤدى والمتلقى وهي وسائط أقرب إلى التقمص والحركة ، وعلى سبيل الإيضاح : «الحفلات والطقوس الدينية بما تستلزمه من الدقة في الترتيب والنظام هي السبب الأول الذي يدفع بالمخيلة في نفس الإنسان إلى ابتداء الأشكال الجميلة والابتكار الفني في سائر أروبه وكذلك باعتبارها مظهراً جمياً ، تتطلب أفراداً متعددين يقومون بها وأفراداً آخرين يشاهدونها . ولهذا كانت وسيلة غزيرة لتحقيق كثير من أنواع الفنون معاً ، فهي تستلزم في آن واحد الغناء والموسيقى والرقص والتصوير على الأرض والجسم والنحت والصيغ الثنائية ومقتل الأبطال ، بحيث أن الفنون تبدو عند الشعبيين مترابطة ومتداخلة فوجدوها جميعاً .

ومن العلامات الأخرى التي تشير إلى أن الدراما يمكن أن تكون تلك الممارسات الشعبية ، أن الشكل أو الأطار الذي يتم داخله تنفيذ تلك الممارسات تتمثل في «المكان» أو «الساحة» وفي «المؤدى» أو «التقمص» ، ثم في الجمهور أو المشاهدين والمادة المطروحة شائعة . كلها دلالات تؤكد وجهة نظر البعض في العلة بينها وبين الدراما ، مما يسمح معها استخدام صفة مشتركة أو مصطلح فني في نطاق عمل الفولكلور تحت ما يسمى «الدراما الشعبية» ، كما يذهب ريتشارد دورسون في كتابه «نظريات الفولكلور المعاصرة» ، إلى أن هناك قسم رابع من الفولكلور والحياة الشعبية يمكن تسميته فنون الأداء الشعبية ، يتضمن فنون الموسيقى والرقص والدراما الشعبية ، بما يربط فيها من دائرة المشاهدين والمثمنين والمؤدين ثم الحركات والإجراءات التابعة منهم والتي تشكل في النهاية شكلاً من الدراما الشعبية .

قد يبدو أن الخلط بين العناصر والأشكال الفنية والأدائية أمر واضح ومقبول ، عندما

الخلق لمسار الفن ككل يعد ذلك أدبياً وتشكيلياً وتعبيراً ، وهو رمز لتطور المعرفة والثقافة ، وهو عالم تشكل عن عناصر رئيسية أهمها المؤلف والمخرج والممثل ومن عناصر أخرى أكثر تنوعاً كالديكور والأزياء والموسيقى . وهذه العناصر قد تضافرت مع غيرها وكوئت التركيب البنائي للعمل المسرحي ومنحته بعد ذلك شرعيته في الوجود . كفن تختص به «الدراما» كتقيد ودراسة . وعلى هذا الأساس ينبني القول أن الدراما هي بمثابة المنهاج العلمي للفن تفتن المسرح ، وهي التي حددت له الأطار الفني والمقررات الحرفية في قطبين أساسيين (تراجييدي وكوميدي) ، كما حددت له أيضاً المضمون من خلال ذلك النص المسرحي للنظور والذي في جوهره نقداً داعياً وقائناً له حربية عسكطة في التراكيب اللفظية والحوارية . وأن يقدم هذا الشكل وذاك المضمون على المسرح في تناسق جمالي وفي أداء رفيع وفي حبكة مسرحية عقلانية .

نعود بعد هذا إلى لب الموضوع وغاياته وإلى إشارة على جانب من الأهمية ، حيث هناك فكرة ثقافية مسيطرة ، تتمثل في بعض التجهيزات الفولكلورية - تانراً بالناسخ العام ، مؤداة أن الدراما هي الوجه الآخر للمبرر عن تلك الممارسات الفطرية المستمدة من الحياة الشعبية كالطقس الديني والوالد

من البدء .. ينبغي القول أن الموضوع المطروح هنا يستركز على علاقة الدراما بالأشكال التعبيرية الفطرية الشعبية كالأساطير والحكايات وبعض الخيالات الإنسانية في مرحلة طفولتها . هذه العلاقة تحدت من قبل كمادة استلهم استخدمت فيها هذه الأشكال في أعمال مسرحية عديدة . يعنى أننا لن نتناول - إلا في صورة عرضية عابرة - جوانب تلك الأشكال من ناحية مكانتها في الأدب عامة ومن جهة أخرى أسلوب نشأتها وتطورها ، ثم تعرض لآثارها على النص المسرحي كمادة وكحدث محوري قابل للتوظيف في عمل مسرحي . وهذا هو لب الموضوع وغاياته .

عندما نتقصى فن المسرح والجذر التاريخي له ، نجد في كل مكان التماثلات العلمية والنقدية التي تفسره على أنه أولاً وأخيراً «شكل» متميز على وجه التخصيص في إبداعه الفني ، وكما تؤكد على أنه نوع من الفن المنفرد ببنائه الجمالي والتبني عن الأشكال التعبيرية الأخرى المتعددة في عائلة الفنون . وأن هذا الشكل يوظف له «مضموناً» تابعاً ، وله حرفة خاصة تضمن في معالجتها الفنية «للحدث» موضوع مادة الاستلهم - والتي غالباً ما تتألف من منظور فطري تجريدي - بعداً إنسانياً وخصوصاً فيما يتصل بالتصور العقلاني للأشكال المتمازجة .

يقيناً . أن العلاقة المنشأة في البداية بين المادة المستلهمة والنص المسرحي القديم قد أسفرت عن عالم المسرح . وهو عالم التطور



١ - أهمية إبراز دور المفسرون
للميثولوجي في العمل المسرحي كمصدر
استلهامى بجانب أهميته على باقي الفنون .
ولا يفت هذا الدور عند حد الشعوب
المتأخرة فقط وإنما هو أثر عام يتخطاها إلى
سائر المجتمعات القديمة والوسيلة
والخديعة .

٢ - أهمية إبراز تاريخ الطقس الديني
ومظاهره الأدائية الرسمية منها والشعبية له
أثره على أشكال التعبيرات المختلفة ، فرجال
الدين والسحرة كان لهم دوراً بارزاً في الجانب
العصلي من الطقوس والمقالات وأحياناً
يقومون بالتفحص تأكيداً على عنصر الإيهام
وأثره على المشاركين .

٣ - السببان السابقان يفرزان منها
ثلاثة أشكال ، توحى أن هناك شكل
درامي :-

- (أ) فعل يجرى تشخيصه .
- (ب) مشخص يؤدي هذا الفعل .
- (ج) جمهور يشارك في أداء الفعل .

٤ - الاستدلال التاريخي بوجه عام ،
يأخذ العملية برمتها كدراسة لتطور الفنون
ويتحدد واسع للكشف عن الأسباب
الدافعة لنشوء الفن وأشكاله التعبيرية .
ومن ثم فهي أقدر - عملية التأرخة - على
توفير مشخصات إيجابية لهذا الموضوع . وفي
رأى أيضاً أنها قادرة على التفريق بين هذه
المظاهر بعينها باعتبارها مجرد تحركات عاكسة
انفعالية إيجابية تسير في مدار الطقس الديني
ولحنه ، وبين الأشكال الفنية التعبيرية

بالطبيعة ، وكانوا يعرفون معرفة تامة تلك
الصفات التي تمثل في عالم الحيوانات ذلك
لأن حياتهم كانت تعتمد عليها إلى حد كبير ،
وكانت نظرتهم إليها منذ البداية لأجل أنها
كائنات منحلة عن المستوى المتعلق
بأشخاصهم . ومن ثم كانوا يعاملونها على
النحو الذي يعاملون به فيها بينهم ذلك لأنهم
يرون أن طبيعتهم البشرية لا تفصل عن
ذلك العالم الحيوانى .

هذا المسلك في الاستدلال الفولكلورى
للمظاهر الأدائية ، شأنها شأن السدى
يؤرخون للفن والحرف بصفة عامة ، فهم
يعتبرون أن التواريخ الأدائية والأدائية
والتقوسية تبياناً عضوياً كبيراً يشبه في
تركيبه ووظائفه وفي تداخل اجزائه -
الإنسان - حيث يمكن متابعة نشوء تلك
التواريخ وتربيتها وتطورها بقوانين مشابهة
للقوانين التي تحكم تطور الفكر والمعرفة
للإنسان ، كما يؤكد على ذلك هيجل في
قانونه الدورى للمفكر فى الحالات الثلاث .
ولكننا في الوقت ذاته نهدف على تأكيد بأن
هذه النظرة لا تميز عن موقف كل الفنون
والحرف حيال كل خطواتها كما جاء في مقدمة
هذه الورقة حيث أن عدد من الفنون تتطلب
حداً أعلى من الثقافة والمعرفة لبناء جسم
العمل الفني . وأن كنا نؤكد على ذلك
بالدرجة الأولى فليس هناك ما يمنع من تأكيد
عملية التأرخة لأن الاعتماد عليها لبحث
نشوء الدراما وتفسير مظاهرها ، يعتبر أمراً
حيوياً لا يمكن الإقلال من أهميتها للأسباب
التالية :-

يؤرخون للفنون الجميلة بأقسامها
المتعددة ، ولكن يبدو أمراً غير مقبول عندما
يؤرخون للدراما بنفس المنطق التاريخي
الطبيعى للفنون الجميلة عامة ، حيث
يؤكدون وجهة نظرهم بربط نشوء الفن
والحرف بالأعتقاد في الخرافات والسحر
والشياطين وبالطقوس والممارسات
الشعبية ، كما يلمحون إلى أن حركة الإبداع
الفنى ارتبطت بالمظاهر الطبيعية المحيطة
بالإنسان الفطرى واسلوبه في التعبير عنها
بأداء رقص وحركة دينية بقاها مصحوبة
بأصوات رتيبة أشبه بالصرخيات وأحياناً
بالمناجاة وتارة أخرى أشبه بأصوات بعض
الحيوانات والمظاهر الرعدية إلى آخره . إلى
جانب أن هذه التعبيرات تتطلب جوانب
مادية لمصاحبتها كالتماثيل والطبول والمصمى
والنار والبخور وأدوات الشعوذة - والاقنعة
والضرابين . كل ذلك خلق مناخاً أدائياً
متداخلاً ومركباً تختلط فيه الرومانسية مع
الماديات والممارسات مع التشكيل . ولهذا
يحمل الفولكلوريون إلى وصفها بالدراما .
وإمعاناً في تأكيد وجهة نظرهم يسيرون إلى
أن بعض النصوص المسرحية على المسرح
اليونانى (كالضفادع مثلاً) كانت تتخذ من
الحيوانات عناصر غورية للموضوعاتها . وأن
هذا الأسلوب ذاته متبع في معظم الشعوب
البدائية والشعبية نتيجة لتصورات وهمية
وتخيلات غير واقعية دفعتهم إلى إجراء حوار
بينهم وبين بعض الحيوانات أو بين
الحيوانات وبعضها ذلك ولأن هذه الشعوب
كانت ومازالت وثيقة الصلة في حياتها

التي تتطلب وعياً عقلياً وإلى ثقافة عالية وإلى حرية فنية بعيداً عن قيود الكهنة .

ولكن . . إذا كان من الحق لا يمكن أن تكون ثمة دراما بدون جذور تاريخي ، أولاً يمكن أن تكون ثمة دراما بدون المظاهر أو الأشكال الواردة في بند (٣) . فهل يكون معنى ذلك أن الدراما هي صنعة الشعبيين ؟ وأن العمل المسرحي مجرد حركة تاريخية تخضع في خصوصيتها إلى ما تخضع له باقي الفنون في عصبيتها ؟ أن هذه التساؤلات وغيرها ، نجعلنا نضع لها اجابة مقتنة ، ذلك إذا أردنا أن نقف على خصوصية الدراما وعلاقتها بالثورات الشعبية وبالتالي مكانتها في مباحث الفولكلور . وبإدابة نجعل إلى القول إنه من الخطأ أن نستنتج أن المائدة المستديرة من موضوعات شعبية هي وحدها التي تجعل من الدراما شعبية . والواقع إذا أردنا الاحتفاظ بالمظاهر السابقة بشأن هذا الموضوع - نحتم علينا استعراض التاريخ القديم للدراما .

يذهب د. لويس عوض أن هناك بعض الخصائص المشتركة بين الدراما والشعبية كوجود عنصر الأثرومورفي في أغلب موضوعات الدراما ، وأن هناك نوع من العلاقة بين مادة الاستلهم وبين الموضوعات الميثولوجية وهل وجه التخصص في الجزء الذي يتعلق بالآثار وتيمات الخاص بالنسب الألهة وشخص أبطالها إلى جانب وجود شبه تاريخي التيمولوجي كالتراكم والامتداد فيما يختص بتصاعد الفعل الموضوعي . ونضيف إلى هذا أن مادة الاستلهم في الدراما تمثلت في كثير من الأحوال انعكاساً للحكم المائل من موضوعات الشعبيين ومعتقداتهم وأساطيرهم ، حيث كان هذا الكم بمثابة الطرح الوافر لمصادر الاستلهم لكتيب الدراما . وقد حدث أن تجميعات الشاعر اجوال هوميروس مواد استلهم عظيمة لموضوعات أعظم كتاب الدراما . من اسخيلوس وسوفوكليس إلى راسين وكورن إلى سارتور وكامي ، وغدت أيضاً تأثيراتها على كثير من الأعمال المسرحية والأدبية التي تتخذ من موضوعاتها مناخاً أسطورياً . والعمل الذي قام به شاعرنا هذا فاق حدود الشعبية ، بل فاق حدوده كشمس وسار به إلى أفاق أوسع مما كان له تأثيره على اليونانيين اجتماعياً وسياسياً وروحانياً ، وأتجه به ناحية العالمية بالنسبانية ومعقوليته وبمدت معالم نتائج

هذا التأثير على سلوك وطموحات اليونانيين إلى جانب التطور المائل في فنونهم . ويذهب د. أ. منكليز إلى أن الدور الهوميرو كان عظيماً وتخصيصاً فيها يخص بشكل البطل ، فيقول : أن الصورة التي صورها شعر هوميروس للبطلية ظلت راسخة بقوة في وجدان اليونانيين كشئ ذي دلالة فلسفية وذو دلالة تاريخية أيضاً ، وأن الأجيال المتعاقبة في اليونان ستذكر دوماً المبدأ البطولي الذي كتبه هوميروس على لسان العفقاء في توجيهها لأخييل : أتمه دائماً إلى الأفضل ولكن مستعياً على اليقينة . ويوضح منكليز أهمية أسلوب هوميروس الشعرى بقوله : إن - أفلاطون وأرسطو اللذين يذكران هوميرو بحرية لا يفعلون ذلك أعجاباً بأدبه ولكنهم مساءوا وافقوه أو خالفوه ، فيما اقتبس فإن الشعر الهوميرو كان جزءاً مهماً تسميه الآن ولغة الموضوع . (انسطر د. حسام عي الدين الألوسى في كتابه « بواكير الفلسفة قبل طاليس ») .

وقد تولدت عن هذه التجميعات ملحنتين رائعتين هما الألياذة والأوديسا وتدور حوادثهما في حوالي ١٢٠٠ ق . م . حول حروب اليونانيين مع الطرواديين ، إلى جانب ما أفرزته الشعبية وذو عنها على تلك الأحداث وتصورتها لأبطالها . ويرى الدارسون أن الملحنتين أقرب إلى التأليف الهوميرو لتلك الأحداث على الرغم من



توثيق الحكيم

ارتكازهما على الحكايات المتواردة والتي ظل المثنون يشدون يشدون ويتساقطونها جيلا بعد جيل ومن بلد إلى آخر مصحوبة بتغصات النأي . حيث قام هوميروس بتتسيق تلك الأحداث شعراً بأسلوب المتمكن الواع وجعل منها منظومة فنية لها حبكة خاصة تتباعد بها عن الفطرية ويفترس بها نحو أسلوب المدارس المحقق والمستلهم . وملحمة الإلياذة هي صراع القوى البطولية والحداد والحب مثلها على الجانب اليوناني (اجاممنون - أخيل - أوديسوس) ومن الجانب الطروادي (بريham - هكتور - باريس) بالإضافة إلى هيلين - عنصر الصراع - والبريات الثلاثة القاتلات (هيرا - أثينا - أفروديت) . والأوديسا تلك الملحمة التي تحكي سيرة أحد أبطال حرب طروادة - أوديسوس وصراعه المرير من أجل العودة والدفاع عن ملكه وعن زوجة بلوبوب وابنته أندرومك ، وبعد الأطلع على الملحنتين تحصل منها على اتباعين رئيسين :-

أولهما : يتمثل في دور الشاعر في تحقيق التراث الشعبي ، ثم تدوينه للمأثورات الدارجة في عصره ومن مختلف البيئات في جولاته العديدة لها ، بعد أن تناقلت تلك المأثورات شفاهة على أزمته لاحقة على وجود الملحنتين منذ حوالي ١٢٠٠ ق . م . وهذا الدور من الأهمية في موضوعات هذا ، بحيث يميل من نقبية الشعبية من أشعاره تتوقف عند حدود مادة الاستلهم لموضوعاته والمفترض فيها شعبيتها . ثم أن بعد ذلك دوره - كشاعر - المتمكن ليوظف تلك السادة بشكل منسوب في النهاية إلى هوميروس ، لا إلى المجهول أولاً جديرها الجمعية أو إلى شعبيتها وهذا بالضبط ثم بأسلوبه الخاص في إعادة صياغة الأحداث وصور أبطالها ، ويتقلم من مواقع صراع الألهة إلى صراع الأبطال بشكل أنساني رائع .

والسؤال المطروح الآن . . كيف ؟ وبالتأكيد لجأ الشاعر إلى فلسفة أفعالهم وتصرفاتهم وأقوالهم ووجودهم وتنظيم العلاقات بينهم فأبطال دين العناصر الأخرى التي تصيف للحدث نوعاً من الواقعية . . هذا من جانب . إلى جانب قدرة الشاعر على إلقاء الضوء على خصوصهم باستخدام الحوارات المنسقة

... من ... (يوريديز) ... من ...
المسرحيات ، قد أوضح عما لا يقلل الشك
أن هناك ما جديدا لم نعرفه كل الخصائص
نسابقة لديهم (الفرعونية والعراقية) وهذا
أن هو ما نحاول في وقتنا هذه كشف دوره
في صياغة الموضوعات الميثولوجية بعقلانية
علمية^(١) . يذكر : W. G. Du Burgh في
كتابه The legacy of the ancient
world^(٢)



سقراط

عن التطور في الفكر اليوناني قوله : ففي
كل مكان يوجد تنوع وتغير ، ولا شيء في
استقرار . ولكن التغيرات ولو أنها لا تنقطع
وتستغرق كل شيء ، فأنها كانت تسير على
هدي قانون عقل وطراز يتبع طرازاً ومدرسة
تقتضي أثر مدرسة في تعاقب متطلي إلى أن
ينتهي مدنى كل الشكوك الممكنة وتكمل
دورة التقدم . وكانت خدمة اليونان
الأساسية للمدينة أن تخلق في العمل وتجند
في الفكر الخصائص الجوهرية في تجارب
الإنسان ، أن الصيغ التي نستخدمها اليوم
للتعبير عن الفروق والتجسيمات التي تكون
أساس فهمنا للعالم في السياسة – الملكية –
الاستقراطية – الديمقراطية – الأدب –
الملحمة – القصيدة الغنائية – القناع –
المأساة – الملهة . وفي المعرفة أساء الفنون
والعلوم ، الشعر والطبيعة – والفلك
والرياضة والتاريخ والفلسفة نفسها ، كلها
صيغ اخترعها الأغريق . . والشكوك التي
ميزوها وسموها هكذا هي التي أنشأها في
سير تاريخ حياتهم . ولا توجد سلالة
أدركت في مثل هذه البصيرة العنصرية
وحددت في مثل هذه الدقة حقائق الحياة
والمعرفة . وبسبب هذه الموهبة العجيبة في
الحكم العقل التي عاونتهم في الفكر والعمل
على أدراك الموضوعات التي وضعت لها هذه
الصيغ . أن جميع الأجيال المتعاقبة رضيت
وفي الواقع أجبرت على أن تقيم البناء على
الأسس التي أرسوها .

ونحن هنا لسنا في مجال المقارنة بين هذه
العقلية والفعليات الأخرى حتى لا ننحرف
عن موضوعنا الأساسي ، ولست أيضاً في
مجال تقييم قيمة هذا الإدراك ، الذي أشار
إليه هي بروج ، وقيمة الإدراك عند كل من
المصريين والعراقيين ، إلا أن هذه الموضوع
يجبرنا على طرح موضوع الدراما كقيمة
إدراكية اغريقية بحتة ، وهذا ما نستنتج من
خلال السطور القادمة .

ثانياً : لقد فرق أرسطو بين فن المسرح وبين
الشعر عندما خص الدراما ومبناها من
المسرح فقط وأساسه في نطاق كلابية
العصر ورؤيتها الشمولية للتون ،
والخلاصة أنه مع الدراما لا نجد الثنائية في
التعبير والتي سبقت الإشارة إليها حيث
يصبح المسرح فناً منفرداً له مواصفات
تختص به ولا تقل أي سميات لاحقة به
كالمسرح العمالي المسرح العسكري والمسرح
الشعبي وبالتالي فالدراما أيضاً كما يشير إليها
أ . د . محمد حدى ، هي التعبير المسرحي
للفكرة لأنه لا يمكن أن تكون هناك دراما
لتقرأ فقط دون التمثيل . ولكن الدراما هي
دائماً للتمثيل وينبغي أن يكون هذا الشرط
موجوداً في ذهن من يؤلفها باستمرار .

ثالثاً : وفي إطار هذه الخصوصية يذهب أ .
جميل الجبوري في دراسته حول التراث
العربي المسرحي (منشورة ببغداد في
١٩٧٤) . إلى أن الدراما ليست مثل باقي
الفنون والتي يشترك في إبداعها أغلب
البيئات الاجتماعية والشعبية كالرسم
والصناعات الحرفية وغيرها ، حيث أن
الدراما تحتاج إلى ثقافة معينة ذات طبيعة
حرة إلى حد كبير . يقول أ . جميل : أما ما
تحدث عنه علماء الآثار والمثقفون في مواقع
الحضارات السحرية والبابلية القديمة من
أن وادي الرافدين قد عرف نوعاً من التمثيل
أو المشاهد ذات صبغة تمثيلية ومسحة درامية
فمتنى أن ذلك لا يعدو الأشكال والمقابل
للمسرحية التي لا يمكن أن تندرج ضمن
النشاط المسرحي بمعناه العلمي المعروف مع
أخذنا بنظر الاعتبار عامل الزمن ويضيف
أ . جميل : وهكذا يبقى موضوع المسرح في
العراق يفتقد أساساً ما يركن إليه الباحث
لتسجيل بداياته بشكل علمي دقيق .
فالفكر الذي كتب في هذه الدراسات تعتمد
المشاهد التي تقدم في ذكرى استشهاد
الحسين – رضي الله عنه – في بعض المدن
العراقية في الأيام العشرة الأولى من شهر
محرم من كل عام هجرى أساساً هذه
البدايات . هل أنها كما سبقت الإشارة لا
يمكن أن تدخل على ضوء مفاهيم التراث
المسرحي الذي خلفه العالم الذي عزز في هذا
اليدان ، ضمن هذه النشاطات .

ينسحب هذا الاتجاه أيضاً على الفكر
المصري القديم ، حيث لم ينظر إلى هذا
النوع من الفن المسرحي لأسباب عديدة .

أولاً : للمرء أن يتأمل على سبيل المعرفة
التغيرات التي أحدثت في الحراك الثقافي في
عصر النهضة الأوربية حتى يستشعر بطريقة
جليّة وجود الشخصية المومرية وراءها حتى
في قطاع الفلسفة والتي تأثرت بالأسلوب
الجديد الذي ابتكره هوميروس وتأسس به
بعد ذلك فن المسرح والمناخ الدرامي . وفي
هذا يقرأ د . محمد حدى إبراهيم – بطريقة
أوباخري – هذا الاتجاه بقوله : إن الفلسفة
وخصوصاً عند سقراط وأفلاطون وأرسطو
كانت فكراً درامياً ما في ذلك شك . فلفظ
ابتدع سقراط الديالكتيكا (أو الجدل الحواري
السياسي) كإطار لفلسفته المنظمة . ولم
تكن له في حقيقة الأمر سوى تصارع بين
فكرتين تولد عنها فكرة ثالثة مختلفة تماماً ،
كما يخلق الحوار في المسرح بين شخصيتين
الفرصة لظهور موقف جديد ، وسواء
أكانت الفلسفة اليونانية بطريقة هذا
المبتكرة قد تأثرت بالدراما المسرحية أم لا ،
فإن كلا من الجدل الحواري الفلسفي
والحوار المسرحي ، يثبت أن العقلية اليونانية
كانت درامية في كل مظاهرها التعبيرية ،
وأن الأدب اليوناني كان منذ بدايته وحتى
الفترة التي تندهر فيها أدباً درامياً في تكوينه
وصياغته وفي إظهاره الذي يتم من خلاله
التعبير عنه .

وها هنا ليس هناك مجالاً لافتراسات غير موضوعية لمحاولة تطبيق احتمالاً للوجود المسرحي من عدمه ، فكل من المصبرين مارسوا هذا مثل النشاط لكان تم تسجيله بوضوح كما سجلت الحضارة المصرية كافة أنشطتها الصغيرة والكبيرة في حياتها إلى حد يثير الإعجاب ، مثلاً ورد على آثار الدولة الحديثة فنون الرقص والموسيقى والأزياء والصناعات والحجروب والعقيدة وغيره . ومن الخطأ المعلن أن يوظف بعض نقى تأثراً بمسايلب السياح وبعض نقى ودارسى الاثار من الأجانب ، بعض الأنشائيد الأقوال الارشادية والنصحية والوعظ على أنها حوار ثم دراما . . الخ فنائيد الزراعة وشكوى الفلاح المصعب والعمل مثل : نشيد الليل الذى ترجمه افراس :-

التوضيح في المقابر . وعلى نفس الطريقة
والبساطة في التمييز والمباشرة في الهدف نجد
الشعبيين المعاصرين يرددون الروايل في
مديح الحبيب رسول الله صلى الله عليه
وسلم :-



جان پیرل سارتر

قال ومنه دى الكشيب صغار في اشكال

قلت هجر ك قد سقى قلبى جرح
قال وريقتى سكرى منعش
وعبال

والمعيار الثالث يعتمد على توظيف بعض الأفكار التي تتضمنها الموروثات الشعبية ، والتي يحصلون عليها عادة من المزدحم لها والتي يتوارثونها فسأوزروس وإيزيس - جلجامش - برج بابل - الأساطير اليونانية والهندية والفارسية - الزير سالم - بنى هلال - الشاهسمة - عترة - حى بنى يقظان - سيف بن ذى يزن - شفيقة ومتولى - يس وبيه - آدمم الشرقاوى - الأميرة ذى الحمة - حكايات العصور الوسطى في أوروبا إلى جانب حكايات ألف ليلة وليلة .

ولعلنا بمبارة أخرى نستطيع أن نؤكد على أن هذه الموروثات أخذت طريقها في كل من هذه المواطن بالشكل الآتي :-

دينى : مصر - أسطورة وعقيدة وموال وحكايات وأشكال أخرى أدائية .
دينوى : اليونان - أسطورة ومسرح وأشكال أدائية أخرى .

دينى : العراق - أسطورة وعقيدة وحكايات وأشكال أدائية .
دينى : الهند - أسطورة وأشكال أدائية كالعراس وشيال الظل .

وتطبيقاً لذلك فإنا نرى في اليونان ما يثبت هذا الاتجاه السداسى في المحاور التالية :-

(أ) النص الدرامى :-

مع كل من :

١ - اسخيلوس (الفرس) - الفراعنة - سمى في طيبة - بروميثيوس المكبل - الثلاثية : ١ - أجايمون - ب - حاسلات - القرابين - ج - الصافحات .

٢ - سوفوكليس (أ) - أوديب ملكا . ب - أنتيجونا . ج - الكترا . ٣ - يوريبيدز (أ) - اندروماك . ب - الباخوسيات . ج - الفيجينا في أوليس د - إيون هـ - الفضرعات و - الكتراس - ميليا ... الخ .

(ب) الحكمان :-

البناء المسرحى الخاص ..

سوفوكليس



(جـ) الملابس والافتحة ... الخ .

ومن الأمثلة الموثقة في عمل دراسى والى يعلن عنها قائد الجوقة في مسرحية الضفادع لأرسطوفانس هذا المقطع والذي يقول فيه :-

يهدر باكوراس اثنية

أن تغنى للدولة فينا

يا ذا الحكمة والبركات

لتغنيها شر الزلات

قل للدولة ، قل للحكام :

أن يتساوى كل مواطن

أن يلغى القانون الظالم

حتى يأوى كل آمن

من تبعوا فريخوس الضال

رأس الفتنة والأهول

ضلوا معه في الأوحال

ادع هم بالعفو الشامل

تعرف سبب السخط الشامل

تستأصل أسباب الفتنة

تغنى الدولة شر المحنة .

.....

لست أقول فقلت حياً

بالحكمة افلقتم شعباً

لكن ردوا للأصرار

حق الجر على الأوطان

وأعفوا أن الحقد صغار

فأين أثينا ليس بيان

تضرع للقادة أن يعفوا .

ويمكن بعد ذلك النظر إلى المعيارين هل أمينا ألقاهين منفصلين في وسيلة الإبداع والتعبير وأيضاً في الشكل الفن الذى عبر عنها - فالأراجوز وستدوق الدنيا ما حيا إلا محاكاة للعمل المسرحى والسيمتاتى ولكن باستخدامات بسيطة وبحكايات تقول عنها شعبية مثل (الحزمة التى أكلت ذراع جوزها) أو السبر الذى تلقى أثناء عرض الصور

المتابعة في استدوق الدنيا من أب زيد الهلال سلامة وغيرها . يقول جون ديوى : ظل الطراز ان (المعياران) منفصلين ، ولم يشعر الناس بحاجة للتوفيق بينهما ولذا احتفظوا في أغلب الأحوال بكل نوع من نوعى الانتاج العقل هذين ، منفصلين عن الآخر لأنها صارا ملكاً لطبقتين اجتماعيتين منفصلتين الواحدة عن الأخرى . (غيديد في الفلسفة - أمين مرسى قنديل) . وبهذا المنطق نستطيع حل مشكلة التناقض الظاهر بان نوصف الدراما وبالشعبية . ذلك لأن عدم الخلط بين الدراما كفن من المعيار الثانى - والأشكال الأدائية والتعبيرية للموروثات الشعبية من المعيار الأول ، يؤدى بلا شك نحو خصوصية كل منها في تتابع علمى واضح ، تبرز معه دور الباحث الفولكلورى في تحديد موقعه من المعيارين .

وبعد اننى لا أقصد بهذا العرض أن افرض منهجاً فولكلورياً معيناً أو نظرية فنية بعينها ولكن أرى إلى ضرورة فلسفة الفولكلور أو بالأصح بفلسفة العينة وطريقة اختيارها حيث لا يتصور المرء أن يرى باحثاً يحاول أن يبرز الأشكال الدرامية في ألف ليلة وليلة أو الصورة الدرامية في عترة بن شداد الذى يقول :-

أنا الغضبان مبيد الاقارن - وحامى الحرم والصبيان ، ولكم هل بلغ من قدركم أن تسبوا الحرم والنسوان في حين نرى شمشون الجبار يقول في نهاية المسرحية على لسان الشاعر ملتون :-

ليس هناك مكان للتواضع والعويل
ولا لحش الحنود أو العجز والخزى
ولا للهمة أو اللامة - ولما كل شيء جميل
وعلى ما يرام ◆

هوامش

(١) يقول هيرودوت (أن سوميروس ومزيود (٧٧٧ / ٨٤٦ ق م) ما اللذان وضعا دوالاب الأله وسموها بأنساجيا وحسدوا سررتتها وأتماعها وبعملوا شخصياتها وأنواعها وأفسأها تتوافق مع أسألتها (R. B. Appeton: The elements of Greek Philosophy. London 1927)

(٢) ترجمة زكى سوس ١٩٦٥

التراث الشعبي

في مسرح أبي خليل القباني

د. نجوى عانوس

كانت حكايات ألف ليلة وليلة أحد المصادر الهامة التي أعتد عليها القباني في كتابه مسرحياته ؛ فاعتد حوادث مسرحية «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب» ومن حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة ، من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين ، كما أعتد مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس» من الليلة الخامسة والأربعين إلى الليلة الحادية والخمسين ، كما أستوحى موضوعاً شائعاً في الميالي في مسرحيتين «الأمير محمود بخل شاه المعجم» و«عفيفة» .

وإذا نظرنا إلى الجهد الذي بذله القباني في مسرحة الحكاية ، وجدناه يحتفظ بسياسي الأحداث ولا يشير فيها إلا قليلاً ، وفي حدود المتطلبات المسرحية مضيقاً إليها الحانة وأغانيه العربية ، ولذلك سنلخص حكاية (السوزير التي فيها ذكر أنس الجليس) ولنعرف مدى التزام القباني بالحكاية :

كان يتولى حكم البصرة ملك يسمى (ابن سليمان الزبيق) وكان له وزيران أحدهما يدعى (الفضل بن خاقان) الذي كان حسن السمعة محبوباً من الرعية يتمتع بخلق كريم ومنزلة عالية عند الملك . والثاني هو (الأمين بن ساوي) سء السمعة ذو نفس خبيثة مكرهاً من الناس ، حاسداً للفضل مكانته عند ابن سليمان ، وذات يوم أمر الملك وزيره (الفضل) أن يشتري له قنينة مليحة الوجه والخفصا وطلب منه أن لا يتوقف عن دفع لمنها حتى ولو بلغ عشرة

هذا هو القصد من تثليل من هبوا والسير لا المهور والزهو والاعجاب بالذات (٣)

وقد أعتد في هذه المسرحية «وهذا» الرشيد على التراث الشعبي ومن هنا نجده يخلط بين مفهوم التراث الشعبي ومفهوم التراث التاريخي ، ويعد الحكايات والسير الشعبية من قبيل الأحداث التاريخية التي حدثت فعلاً في الماضي ، فكلها يقوم بالوظيفة الأخلاقية .



استمد أبو خليل القباني مسرحياته من التراث الشعبي ؛ فيرى الأستاذ زكي طليمات أن الجليلي في مسرح القباني هو اقتباس مواضيعه من حكايات ألف ليلة وليلة ومن حوادث التاريخ العربي ، مع ابتداء بعض الحوادث التي تساعد على إظهار الموضوع ونمجه له وتحسن خاقته ، بينما لم يأت به ديد من حيث القالب إذ يجب ؛ قالب المسرحية الغربية كما انتهت إليه في أواسط القرن الماضي (٤)

وقد دفع اعتماد القباني على الحكايات والسير أحد الباحثين إلى القول بأن القباني «هو صورة متطورة للقصص الشعبي ، متخذاً المسرح أداته في القصص» (٥) ويتضح من اعتماد القباني على التراث الشعبي في معظم مسرحياته وعلى التراث التاريخي في بعضها الآخر التزامه بالوظيفة الأخلاقية ؛ إذ يرى وكتاب عصره أن وظيفة المسرح هي الحث على مكارم الأخلاق ، ويتضح ذلك في تصويره مسرحية «هارون الرشيد مع أنس الجليس» :

مراسم أحرزت تثليل من سلفوا وعصفاً وجماعت لنا عنهم كمرأة تمثل اليوم في أحشواك من سبقوا من طبيبات لهم أو من أساءات عسى يكون لنا فيمن مضى عبر نحمدي ونعلم منها عبرة الأقي عسى يكون كراماً إذ بشخصنا من بعلنا أو فياطول القصصيات نالحر إن سات أخيه نفسائه الوغد إن عاش مقرون بأموات

آلاف دينار ، فصدع الوزير للأمر واشترى القنية - واسمها « أنيس الجليس » من دلال أعجمي فقير ، رفض الدلال في بداية الأمر تقاضى ثمن « أنيس الجليس » عندما علم أنها ستكون قينة الملك ، وحاول أن يهدى إياها إليه فرفض الوزير الفضل وأعطاه ثمنها ، وقد نصحه الدلال أن لا يرسلها إلى الملك حتى تستريح من عناء السفر وتسترد عافيتها وتضاربها ، فأخذها الفضل إلى بيته استجابة إلى هذه النصيحة ، وهناك وقعت في حب ابنه (علي نور الدين) الذي لم يكن يعلم أنها قينة وطلب من أبيه أن يزفها إليه بعد وساطة أمه « نعم » التي اقترحت على زوجها والفضل « أن يشتري للملك جارية أخرى من مالها الخاص .

وقد اتحدت في هذه المسرحية « هارون الرشيد .. » على التراث الشعبي ومن هنا نجده يخلط بين مفهوم التراث الشعبي ومفهوم التراث التاريخي ، ويعد من قبيل الأحداث التاريخية التي حدثت فعلاً في الماضي الحكايات الشعبية والسير فكلاهما يقوم بالوظيفة الأخلاقية .

ينسى الملك هذا الأمر ، ولم يجرؤ المعين لإبلاغه بما حدث ، وذلك لكثرة الفضل عند الملك ابن سليمان الزبي ، ونحى السنون وقوت الفضل ويبدد ابنه « علي نور الدين » ثروة أبيه الطائلة .

ولما رأت أنيس الجليس ما حل بسيدتها أشفت عليه ، ومن ثم ألحت عليه أن يبعثها برغم ما يربطها من صباية وგრამ ؛ فخرج بها « علي نور الدين » إلى السوق حيث وجد « المعين بن ساوى » الذي عرض عليه مبلغ أربعة آلاف دينار بعد أن عرفها ولكن الدلال يبلد « علياً » ويقله بأنه لو باعها إلى الوزير لن يقضى ثمنها ؛ فاحتال للتخلص من هذا المأزق وفر وقتته إلى بغداد وذهب إلى بستان بقصر الخليفة يقوم على حراسته البستاني الشيخ « إبراهيم » الذي قام بإكرامها وادخلها قصر الخليفة ، وحينما رأى الخليفة الأنوار مضطربة في قصره أمر وزيره « جعفر البرامكي » باستطلاع الأمر ونحى « الرشيد » في زى صياد سمك حتى يدخل عليها ويعلم أمرها فوجد الشيخ « إبراهيم » في حالة سكر ، وأصعب « باتيس » وغناها ، وعندما عرف حكايتها كتب « الرشيد » و « كتاباً إلى ملك البصرة (ابن سليمان الزبي » يطلب منه فيه أن

يخلع نفسه ويعين « علياً » بدلاً عنه ، فأخذ « علي نور الدين » الكتاب وانطلق إلى البصرة وسلمه إلى ملكها « الزبي » ، الذي كاد أن ينفذ الأمر لولا أن تدخل « المعين » وطلب منه أن يستطلع الأمر من « جعفر » وأشار عليه أن يزج « علياً » في السجن ، وقام المعين بتزوير كتاب « علي لسان « جعفر » يكذب فيه حصوله على كتاب من الخليفة ، ولذلك أخرج الملك من السجن وأمر بقتله لولا وصول الوزير جعفر الذي أوضح الأمر وأمر بقتل (المعين) على يد (مسرور » السيف وعاش « علي » و « أنيس » في قصر بغداد^(١) .

حذف القيان الكثير من التفاصيل والحوادث الجزئية الطويلة التي لا تلام صله المسرحي مثل قصة شراء الفضل للجارية « أنيس الجليس » من الأعجمي الفقير ورحلة « علي » إلى بغداد وكيفية تحايل الرشيد لحضور المجلس في (قصر العرجة) كما جعل المعين يتحرك وفق طبيعته الشريرة فلم يجرؤ في الحكاية أخبار الملك بما حدث بشأن « أنيس الجليس » بينما يخبئ سره في مسرحية القيان ، كما حذف القيان موت الفضل وجعله يهرب مع ابنه والجارية إلى بغداد خوفاً من انتقام الملك منه ، وأبقى عليه حياً بوصفه شخصية خيرة في مقابل شخصية المعين الشريرة^(٢) .

لم يستطع القيان استغلال بعض المواقف التي أتاحت له خلق صراع درامي ، مثال



ذلك يتزوج « علي » من الجارية « رغم الأخطار التي ستحيط بوالده دون أن يشعر بصراع نفس بين الحب والواجب نحو والده^(٣) .

ينسبنا لم يعلم « علي » بأن « أنيس الجليس » هي قينة الملك في الحكاية الشعبية إلا بعد أن رآها وأحبها وطلب الزواج منها وهنا يفكر أبوه في ذنبه ، وكذلك لم يشعر بهذا الصراع وهكذا نجد أن القيان التزم إلى حد كبير بالحكاية وانحصر جهده في التمهيد للأغاني والموشحات ، كما نلاحظ أيضاً عنایتها بظهور مشهد السجن (سجن أنيس الجليس والفضل وحلي) أما مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب » فقد استمدتها من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين .

ولا نجد ضرورة لسرد حوادث المسرحية ، فهي مطابقة إلى حد كبير لما ورد في الأصل الشعبي ، ولكن لا بد أن نشير إلى ما قام به القيان في سبيل مسرحية القصة ولنلخص الحكاية أولاً :

تبدأ الحكاية بموت التاجر « أيوب » وتولية ابنه « غانم » أسر تجارته ، وغرور « غانم » في أثناء ذفه لأحد التجار إلى إحدى المقابر في صندوق بداخله « قوت القلوب » ثم تعلم بأخبار « قوت القلوب » و « الملكة » و « زبيدة » حيث أمرت الملكة ثلاثة من العبيد بزج « قوت » داخل الصندوق ودفنها في مقبرة للتخلص منها إذ كانت الملكة « زبيدة » تشعر بالغيرة من حب « الرشيد » ل « قوت القلوب » وترغب في التخلص منها تمهيداً لزوجها من الرشيد ، وتفكر الساحرة المعجوز في حيلة لا تفتأ « الرشيد » بموت « قوت القلوب » عند صوته من سفره ، فتأمل بمشال خشبي على هيئة « قوت » وتنفذ في القبرة وتامر الجوارى بالكاء والتذب حزنًا على « قوت القلوب » فيظن الخليفة بموتها وبعد ما يعلم الخليفة حقيقة الأمر ، ويعلم بحب « قوت » ل « غانم بن أيوب » يأمر بحبسها وقتلها كما توضح لنا الحكاية إغرائاً « غانم » وتقع « قوت القلوب » وحرصها على عدم خيانة الخليفة ، وعندما يعلم الخليفة بحقيقة أمرها وطهارة « قوت القلوب » يأمر بزوجها من « غانم » « قنتة » ويتزوجها الخليفة^(٤) .

العباسي الظرف والظرفاء ، فالظرف يكون في صحابة الوجه ، وروشاة القد ، ونظافة الجسم والشرب وبلاغة اللسان وخفة الحركة وقوة الذهن وملاحة الفكاهة والمزاج .. (١١) .

يعرفنا الشيخ إبراهيم بن عيسى في المسرحية فيقول : انا رب العصابة والظرف والخلاعة والظرف والرواية ، واحفظ عجائب الاخبار وغرائب الامثا ، واحسن الازنان وعاسن الأخان ، ولي عظم الفنون الملم بل انا المقتدى بها والإمام (١٢) كما يقول :

« انا الشيخ ابراهيم صاحب القرائد والتنظيم .. يلزم ان احفظ ارباب الأخان واصنع من المأكول الوان ... الخ » (١٣) .

استمد القبان هذه الشخصية من التراث الشعبي ومن الواقع التاريخي (العصر العباسي) ، فهو يعمل بستانيا ، ويعمل أيضا فقيها ، ثم نجده تارة أخرى مهرجا للملك .

كما صور الفقيه المغمم والشحاذ صورا هزلية في تباكها على الطعام متخذاً من ذلك مادة كوميدية مضحكة على نحو ما جاء في مسرحية « محمود بخل شاه المغم » إذ ظن الفقهاء والشحاذون المغم الذي اتقاه ملك الهند للفرهانة مكانا يقدم فيه الطعام عرف تراثنا الشعبي السخري من شخصية الفقيه المغمم فهي شخصية تشيع وتكرور في عروض الأراجوز إذ ينقل الفقيه على الأراجوز بطلانيته ولسانه الفصيح فيتحمله الأراجوز بعض الوقت ثم تكون الثورة عليه ، وقد نقل القبان هذه الشخصية من الأراجوز وصورها بصورة ساخرة فهو أكول ، كسول ، غبي ، يتحدث الفصيح ويخيد القاء الانفاذ يقول متحدثا عن الطعام :

شيخ : صحن الكباب إلى القلوب شفاء
الجميع : شفاء
ولكل داء في الجسوم دواء
الجميع : دواء
يارب شبعنا القفاف عندما
الجميع : عندما
تبني عليه قبضة يضا (الجميع يضا)
ياصنصر بصحة كم برزت أحساب
الجميع ابرز ابرز
والقطر طابت للنفوس مشارب

١ الجميع اشرب اشرب
ما من أرز واللحم تصاحب (الجميع به به)
إلا وبالتحقيق ها انا جانب (الجميع أجلب أجلب) .

كما تأثر القبان في رسمه لشخصية الشحاذين بالمقامات إذ أورد في المسرحية نفسها ما يشبه مواقف الكندي في المقامات فيقول الشحاذون « خروف محشى طب به يطيب قلبى - عن كل شيء صحب بوصلة اقنع - يادر اخي واقطع وادفع إلى المبلع . إلى الأرز هيا ، ولا تكن بطيا . واشرب مهليا لأنها تنفع ياصاحبي ما ابدع بياضها الاغم واسعي بها في الحارة والدمت والمغارة وحاذر من البسارة لأنها اشنع من ذهنه الأقرع حقا لها فاصغ ، وابجعل ختام الأكل من طيبات النقل ، وإن تخف من ثقل فاستعمل التنازع لأنه ينفع البطن إذا قرع وادخل إلى الحمام بالطين والأتانم (١٤) .

وهذا الحديث أقرب إلى المقامة الساسانية لبديع الزمان الهمداني حيث يلتقي عيسى بن هشام بأبي الفتح الاسكندر على رأس كتيبة من آل ساسان فيخطبه مكتنفا على النحو التالي :

أريد منك زغيفا
يعلو خوانا نظيفا
أريد ملحا جريشا



أريد بقلا قظيفا
أريد لحيا غريضا
أريد خلا تظيفا
أريد جدبا رضيحا
أريد سخلا خروفا
أريد ماء بثلج
يقضى اناه ظريقا (١٥) .

وجعل القبان شيخاً للشحاذين وهو في ذلك يشبه أبا الفتح الاسكندري الذي جعله البديع زغيا لآل ساسان .

كما استمد شخصية المجرور الماكدة من حكايات ألف ليلة وليلة فهي في « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » تمجد حيك الحيل والمؤامرات لصالح سيدتها « زبيدة » ، إذا استطاعت ابعاد قوت القلوب عن الخليفة الذي كان يميم بها حتى لا تغار منها سيدتها « زبيدة » وذلك بأن قامت بتخدير قوت وابعدتها عن القصر وصنعت لها قبرا في القصر ودفنت فيه شخصاً من الحشب حتى توهم الخليفة موتها وفعلاً نجحت حيلتها واستطاعت ايهام الخليفة واقناعه بموت محبوسه « قوت » (١٦) .

كما تحفل مسرحياته بشخصيات نقلها من حكايات ألف ليلة وليلة مثل شخصية مسرور السيف والمارس مسعود وشخصيات الندماء والجواري والحدم والعبد تلك الشخصيات التي طلمل نجدها في قصور الخلفاء في حكايات الليالي .

مؤثرات شعبية في الحوار .

ومن المعروف أن الأدب الشعبي كان يتخذ من النثر اداته الرئيسية في التعبير ، إلا أن كثيرا ما يتوغل بالشعر ، فنلاحظ تنوع النثر والشعر في البابات والسير الشعبية وقد تأثر القبان بطريقة الانفتاح في البابات الظلية وهي طريقة يتناوب فيها النثر المسجوع والشعر ، ويروح في مسرحياته بالجمهور من خلال النثر المسجوع والشعر ، فيفتح القبان مثلاً مسرحية « هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب » بشكوى الدنبر وإظهار الشوق متأثراً ببابة « الحميم والضائع اليتيم » فيقول على لسان غانم :

يارب جسمى لطول الحوف قد عندما
ولى فؤاد بما القاه قد ندما



كنا نلقاه بظهر السوق عطاشا فيرونا من
ماء الكلمات
جوعى فيطاعنا من أثمار الحكمة
ونسادنا بكؤوس الشوق إلى العرش
النوراني

لقد أرادوا أن تصب الكلمات في نهر من الوجد الراكد ، لا بشري تنبض بوقع خطي الحياة ، وهم على أي حال لم يخرجوا للناس نابذين خرقتهم الصوفية كما فعل الحلاج ، وكانهم دافعون إلى رفض العالم الواقعي بإصرار ، يؤدى إلى عدم فهمه أو النظر إليه أوحق العلم به .

فالشعور والإحساس والتعرف والتصبر
قد تكون أدوات إدراك أسواق الأهراس
النوانية ، لكنها عاجزة عن إدراك أسواق
إسنان العالم الأرضي . وهذا الموقف تتردد
أسفلد في العقل ، وهو التمسق تماما مع
أفكاره بعكس الطريق من الصوفية ،
فيحاول أن يثني الحلاج عن التواصل مع
الناس ، وحتى استشهاده يرى فيه درة من
الجمال المحرم ، الذي يثني إغواؤه ليلقى
موضعا للتأمل الذاتي عن الصفوة . وسين
تقول المجموعة فلأنها ستحمل كماله إلى
شعر محاربي الفلاحين ، وتجرئها بين
بضاعات التجار .. فكاننا إزاء طريقين
لا يلتقيان ، فأى كلمات للجراح يقبونها ؟
الإتحاد والحلول ، أم سمية لإضفاء العدل
والجمال على النعمان الحقيقي للناس .. لأن
الطريقين يمثلان نوعين من الإثارة للواقع ،
أحدهما إدانة عاجزة والآخر إدانة فاعلة بمعنى

بيدرون حواراً فيها بينهم عن هذه الشيخ
المصلوب ، فالتاجر يريد أن يعرف قصته
حتى يحكيها لزوجته في المساء حين يعود ،
والفلاح فضول لطبعه ، أما الواعظ فيريد
تعميق العقيدة في قلوب الخلق فنراه يبحث
عن معونة التفرغ ليلها في خطبة الجمعة ،
حتى وإن أتت بطريق المصاندة . إن هذا
الشاهد يصدم مشاعرنا وهو أول ما نراه ،
لأن اللامع الحلاج يموت مصلوباً ، وإما لأنه
يموت غريباً ، غريباً حتى عن من يفترض أنه
قتل من أجلهم ، فهذا الموت يفقد معناه
ويصبح موتاً مجانياً ، إن نزع عنه معناه
الإنساني ، وإيمان ميتوا بالجزء فيه ،
حتى وإن ساندته بالإنحداء الحزول ،
وتدخل مجموعة من الناس ، فتسلم
المجموعة الأولى عن الشيخ المصلوب
فيقولون أنه أحد القضاة ... ونحن
القليلة ، رغم أنهم فراقه وهم ما بين قواد
وحساد وحكام وزعماء في حمام وبيطار .

لقد قتلوه .. ليس بإلحاح . لكن
بالكلمات ، كيف ؟
أعطوا كلانا ديناراً من ذهب فاني
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا : صبحوا زنديق .. كافر
صحنا .. زنديق .. كافر ..
وهكذا يثاقبون قطعة من الفضة ويومئ
الرف بيوم الخلاص في طرقات بغداد ، يدهم
جوقة الإنشاد الجماعي للعرص العباسي .

وتخرج المجموعة التي تمثل الفقراء ،
ليدخل رفاق طريق المحبة من الصوفيين
ليعلموا أنهم القطة .. أحبه فقتلوه ..
وأيضا بالكلمات .
أحيينا كلماته أكثر مما أحييناه
فتركناه يموت كي تبقى الكلمات .

وإذا كان الفقراء الزيف وعيهم قد أغراهم زين الفانيات الملوثة بالدم ، وغشقت قلوبهم لآساف أعدى أعدائهم ، فإن الصوفيين الذين توأما على هذا الكلمات لم يكونوا استقاموا طريقه - فهناك تجاور صامت لتناقضات غير إجاز القول - إلى الذي يربط بين نوعين من الكشف ؛ الكشف الصوفي بمواجهه وتبهيته في سبيل الروح الخالص ، والكشف الواقعي لتوسيع العلاقات الإجتماعية المعاشه . فإي بينهم أهم :-

وقد وردت أخبار الحلاج في عديد من المصادر التاريخية ، عند الطبري وابن الأثير وابن الجوزي وابن النديم .. ويقول الأخير عنه في « الفهرست » ، وفي الصورة الشائعة عنه لدى المؤرخين ... « هو الحسين بن منصور ... وكان جاهلاً مقدماً مدهوراً جسوراً على السلاطين مرتكباً للعظائم يروم إغتيال الدول ويدعي عند أصحابه الألوهية ، ويقول بالحلول ويظهر مذاهب الشيعة للملوك ، ومذاهب الصوفية للعامة . ولـي تضاعف ذلك يدعي أن الألوهية قد حلت فيه ، وأنه هو هو ، وقد قيل أنه ينتمي إلى إحدى الفرق الشيعة التي دعت إلى الرضا من آل محمد » .
ومما يفتننا هنا من صورة الحلاج التاريخية هو ارتباطه بقبيلة كانت حليفة سياسياً للفتنة الزيدية التي أطارها الزنج ، وهذا الارتباط كان مصدره الأفكار التي أشيعت عنه بأنه نزاع إلى الثورة ومتأثر شيعي — على ما يقول الماسينيون في مقاله « المتحنن الشخص حياة الحلاج » .

كما يمكن أن نلاحظ أن الحجاج قد إختار
الرجل إلى مكة في الوقت الذي قضى فيه
على ثورة الزنج بزعامة علي بن محمد -
وركانه - بعد الثورة مهزومة - في ميلاد ثورة -
وذلك - على أصابعه الباس في يدهم من أشكالي
الانتفاض العتيف، فعاد يدعو إلى القضاء
والإتصاف في الذات الإلهية . . فحضر أسلوباً
سلمياً للدعوة إلى التغيير، حتى نبذ حققة
الصوفية لهيأ ذاته لأنظمة الدنيا، ودعا
تتاليه الإنسان يتبين لطيف الإلهام .

ومأساة الحلاج ليست في إستشهاده أوفى
عجزه عن إتخاذ قرار بالهرب من السجن ،
ولما مأساته في عجزه الفادح عن تحويل
الكلمة إلى فعل ، أى الصراع بين القضية
الضرورية تاريخيا وبين الإستئحالة العملية
لتحقيقها - وعلى صليب هذا الصراع
يتمزق الحلاج حتى قبل أن يصلب فعلا غير
شكوكه .

وتبدأ مسرحية مأساة الحلاج بلرويتها ،
فها هو الحلاج مصلوبا على جذع شجرة
لا على صليب تقليدي حيث يتعلق الموت
مع الحياة . وعنوان هذا القسم من المسرحية
هو « الكلمة » ويسر بعض المتكلمين ،
نانجر ، وفلاح ، وواظ ، وفي بلاد متناهية

ما ... بمعنى ما فقط ، لأن حدوده تبقى الكلمات .

وعبر القسم الأول من المسرحية تتصارع الكلمة مع التصوف الثاني عن الحياة ، الذى ينفط فى الواقع الأغلال الحقيقة بزهو وهمية .

والمعرفة عند الحلاج ليست ترفاً ونعمة
لصاحبها ، بل هي نازيروميثوسية .
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه ؟
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل

واعتلال الكون نابع عما فيه من شر،
وشر الكون كما يقول الحلاج للشبل فقر
الفقراء وجوع الجوعى، والمسجونون
المصفودون تسوقهم الشرطة.

ویدعو الحلاج إلى التشبه بصفات الله
(رحم أنه لا تشبه به) .
الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله .

أما الشبل فهو مثل الخلاص الروحي
الفردى ، والإدانة السلبية ومثل إمتدادا
للمصطفى « بشر الخلقى » فى مجموعة صلاح
عبد الصبور الثالثة .

فيكفي الكلمة أن تتردد في دهاليز الروح
الداخلية ، حيث التحديق للشمس ،
والنظر للنور الباطن ، وتنمو في ركود
مستنقعات هذه الدهاليز ، أشجار وثمار

وشموس خضره وأقمار .. لا شك أنها
جميعاً عقيمة وباهتة .

ونعمى عيناً الشبل عن الواقع وقد سلمتها هذه النزعة الروحية ، فحين يسأله الجراح من ذا صنع الفقر ، وصنع القيد ، والسياسة ، والاستبداد ، فيجيب : من صنع الداء والولت والعلل . . . وكان الداء والموت والعللة مثل القيد والسياسة والعبودية ، أفلت طبيعية ، وشور كونية ، وفوقنايت طبيعية لا إجتماعية ، لا دخل لكرهه يصر باسم حاله الداخل المزيف لكونه لى شرور الواقع التي تنبع من وضع إجتماعى ، لا صلة لها من قريب أو بعيد بتلك الأدواء الخالصة الأزلية . وبماذا تلك شرور كونية فلا بد أن تكون — وهو أحد المقامات الصوفية بالمتناسبة — كل ما تأتى به ، دون تحليل ، ودون إستحاج ، فلنأخذ عند الشبل من خير مدام في خير ! .

وقد كان الاحتجاج والإذعان عنصرين
متناقضين دائماً حتى في تاريخ التصرف
ذاته . وهنا يتواجه الحجاج والشيل وكأما
مثل هيلين التايرن اللذين تصارعاً في القفل
الإنشائي (الاختيار) والجبرية . بل إننا يمكن أن نقول
أن جانبي التصرف قد تصارعاً داخل
الحجاج ذاته ، وقد عرف عن شكوكه حين كان
الحجاج يحميه عن الشرور الكونية وضرورة
أن يكون الخلاص فردياً .

ياشبل
دعني أنامل فيما قلت الآن
ها أنت تزلزلي في داري
والسوق يزلزلي أن أترك داري
كلماتك تجذبني يمنه
وعيون تجذبني يسره .

وسوف تكون هذه الشكوك التي لا تعبر
عن عمق الإيمان إحدى فروع الشجرة التي
يصلب عليها الحلاج .

وتتمت الأذرع الأخطبوطية لروح الشبل
تختلف على عقى التاجر والواعظ ، فالأول
يعتبر الكون قد قام على العدوان ، ولا يبقى
سوى الإحتيال عليه ، والثاني يقرن
الضراعة إلى رب العرش بالحكمة غير
البلغة في كل أنظمة الاستبداد الشرقي .

والعقل من يبرز في كلماته
لا يعرض بالسوء
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون
أو قاض
أو دال أو محتسب أو حاكم .

ويبدو الحلاج باحثاً عن الشهادة كنيّة ، وهو يشيط بدمه ويحرض الأغيار على قتله فإذا غسلت هامته بالدماء فقد توسّلاً برضوه الأثنياء . على حد قوله - إنه يريد أن يضمن حياة كلماته ويبرئها من عقم الألفاظ الغير وها . من الختمى أن تحتاج الكلمات إلى دم حتى نحيا ، فكيفها أن نحيا بين الناس بكل ما تحمل الحياة من معنى ومن دلالة .

والأساة تغترض تناقضا لا يقبل الحل من
التأخيه الموسوعية . والحلاج إذ يعرف وقع
كلماته التي يتجدد أثرها بمزمل عنه ، يدرك
أيضا أن من ضمن آثارها أقدا قد تودى به ،
لأنه لم يقطع بذلك . الفصير الذي يلاته
هنا ، منطقي لا يقاسجنا ، كبا أنه
لا يقاسجنا ، ومن ثم لا نحس ببناصر
الأساة بمعناه التخليدي ، فالحلاج يصرخ في
المساجد والأسواق بأنه « الحق » ، ويعلم :
« علموا أن الله تعالى قد أباح لكم دمي
تأطرون . وعلى دين الذي يكون
موت .

كان من يقتلني يحق مشقتي
ومنفل إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وفكرة

إن القسم الأول من المسرحية :
(الكلمة) يبدو كلوحة مستطيلة مسطحة





فالكلمة التي يعنها ليست أكثر من إدانة العصر من خلال شهادة تقدمها نفس ذات حساسية مرفقة ، وفي أفضل الأحوال ، قد يأتي من يقتنع بها ، وهو على أي حال لا ينتمي للعامة القنواء ، إنما لولاة الأمر ، المتصارعين على السلطة . وإذا تمتدب الحلاج صامداً صابراً صامتا إزاء اليلة الذي يقع عليه ، فلما يصير على ممارسة إغترابه ، فهو بلاء من الله ، ويختار يختار بها ، لأنه أقضى بسر الأسرار ، لأن المسك إنسكب بقلب الحلاج وذاع ، ولا تفلح كل الآلام الأرضية في أن تحلجبه حقاً إلى مجالها ، إلا عبر هذا الشكل الصوري المتكرر . ونحن نتحدث الحلاج مع السجن النائر عن أحلامه حين الواقع ، فلما تبدو شاحبة باهتة ، وزائلة ملقحة بعسله الوجداني ، ويواصل تركيزه على الكلمة ، ويرفض النائر ذلك المتلطف الطوياني ، فهو قد عان وغير مرارة الحياة وآلامها ، ويعرف أن الكلمة إن لم يساندتها فعل فلا تفيها لها ، كما أنها لا تخيف أحداً ، ولا تثير شيئاً ، وهو ليس مجرد نفس غضبي كما يتوهم الحلاج ، فهو يعرف هدفه تماماً ، إنه يريد تضييراً جدياً ، وهو أمر لا يتحقق إلا باستئصال الشر الشخص والمخيم ، وهو يملك أيضا معياراً للقيم يرشد به فيميز الشر من غيره . أما الحلاج فيخطط ، فهو لا يهي حتى ما يتعلق بما سجن من أجله ويتسامد في يؤس من مزقه الحيرة .

وفي الواقع فلما نحس بالرشاء للحلاج ، أكثر عما نحس بالتعاطف معه ، فقد تلتته تناقضاته ، فهو لا يعرف ما يريد ، هل يرفع صوته أن يرفع سيفه ؟ ويتوهم أن خياره كامن هنا ، ولكن المسألة هي أي صوت ؟ يرفعه أي ما هي نوعية الأفكار التي يطررها . إن «القدس» والطفل السموالي قد وهب نفسه فداء لمخطأيا البشر ، ونحن أصبح عند آخر مصر يربط الحياة بالوت ، راح يتسامد عن معنى كل الأشياء ، وكان حياته قد ضاعت سدى . فإذا كانت محكمة الفقراء تريد أن تنزع عن حياته معناها ، فهوي الواقع ينزع قلبها هذا المعنى بريته وشكوكه وتردده وضعة الغائل ونحن يدعى إلى الحرب من السجن ، والقيام بعمل خلاف حتى مع العامة ، فهو يستنكف في أبهى سقراطي ، ومعنى في الإغراق داخل هيمه الذاتية . وهكذا لف الحلاج للمشقة بنفسه حول عتقة ، ولم يقتله أحد بأكثر مما قتله حيزه . وقد أهدر بذلك كل معنى يمكن أن يستقي من حياته ، أو أن يصبح مصدر إلهام . وإذا تواطأ الجميع على قتله بالكلمات ، العامة ، والصوفية ، وديق طريفة «الشبيل» ، فقد كان يمكن قتله بالصمت أيضا ، فالصمت موقف .

والنائر وجعاً من العامة هم الوجوديون الذين يحاولون التداخل الفعل لإنقاذ ، ورغم فشلهم ، فإننا نرى في ذلك قيمة ومعنى ، أكثر مما نرى في تلك التهوريات الروحية ، والحلاج تتكشف أحلامه عن

من فينا الشرير .. ومن فينا الخير ؟
- من فينا يستأصله سيفك ، أو يعفيه ويستيقه ؟
وإذا يعرف النائر ضرورة حمل السيف من أجل الناس ، وهو التمس الضرورية والمنطقية لسيف الكلمة ، يبدو متفقا تماماً مع أفكاره التي تقتل نوراً برشد سيفه . ويصل تناقض الحلاج إلى ذروته حتى يبلغ حد المعجز ، فلم يعد يدري المظلوين من الظلمة ، حتى أنواع الظلم تحتل بل فقد الظلم الإجتماعي معناه :
أولم يظلم أحد المظلوين

جأراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ؟
ويريد الحلاج في قمة إتهيماره وحيرته «السيف المجرى» المميز ، وكان السيف يصير بذاته ، دون نور ، دون فكر يتسم بالإساق يرشده .

خالية من أي حدث ينمو من الأدنى إلى الأعلى عبر صراع ، ولأن المسرحية ذات طابع فكري فهي تطلس ملاسح الشخصيات وكأنها أفكار قد فقدت الحياة ، وليس من الصعب أن نجد معادلاً فكرياً لكل شخصية ، حتى أننا نرى الشرطة وقد مثلت روحياً فلسفاً عميقاً ، فهم يعرفون مسائل علم الكلام وقضايا الفلسفة ، فيناظرون الحلاج ويسترجعون مقدمين وثيقة إتهامة «الأيدولوجي» فأحدهما يتحدث عن «المسئلة» والأخر عن «الحلول» .

ويوح الحلاج بالس : «لقد أحببت من أنصف ، فأعطاني كما أعطيت» وهكذا أخذ من زهواً إلى حقه . من أجل حديث الحب أم من أجل حديث القسط ، هذا ما لا يدريه الحلاج ذاته أ فهو يضع قدما في ضباب السحب وقدما في الأرض ، ويتعثر تارة في الأوهام وتارة في أحلام الحياة .

إن الحلاج يضرب بجملوره في أصصال صلاح عبد الصبور السابقة . لقد تخلفت عناصره قبلاً ، واكتملت في مسرحيته هذه . وخاصة في ديوانه الثالث «أقول لكم» . وفي قصيدته «القدس» نرى العظام الدقيقة للصوت القبلي وهي تتخلق . كما نرى أيضا ذلك المعنى الذي يمنحه صلاح عبد الصبور للكلمة في «أقول لكم» ، فهي التي تصنع النعمة أو الفرحة ، كما أنها ملاذ وسهم ، أما علاقة الكلمة بالفعل فهي أن تقال فقط كشكل وحيد من أشكال الفعل . فالقلب إذا غمغم ، والخلق إذا فهم ، والريح إذا نقلت : «فقد فعلت ، فقد فعلت» وفق ما يقول شاعرنا في قصيدته الكلمات . وهذا المعنى للكلمة هو ما سيصور حوله الصراع في القسم الثاني : الموت . الموت في مسرحية مأساة الحلاج ، حيث لم يتطور مفهوم شاعرنا لها من خلال رحلته من أقول لكم حتى المأساة الزاهن .

● الكلمة والفعل .. سيف النقد .
وقد السيف .

في القسم الثاني : الموت ، يدخل الحلاج «دار الهجرة» ، أي السجن ، وهناك يلتقي بأحد السجناء الشائرين من عرضي العامة ، ويدور بينهما حوار يمثل امتداداً لتناقضات الحلاج الداعلية ،

تلهفه لحاكم عادل ، كاستمداد طبعى تلك المراهنة الحجابية على خلافات و الإحوة الأعداء ، فالعدل يأبى به أفراد ملمهون متفردون ، يبيرون من أجل ، فلا حاجة إذن لآى تغيير جذرى يستأصل الشر على ما يقول الثائر ، فيكفى أن يكون هذا العادل بديلاً لذلك المسبد وتستقيم الأحوال ، وما أغنانا عن حل يأتى من خارجات الإطار القائم ، مادامنا نستطيع إيجاد حل من داخله ، ينفى العامة عن الفعل ، ويحيا الجميع فى ملكوت العصر الألفى السعيد .

لقد أبرز الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور الحلاج أكثر ما أبرزه الثائر ، وهو أمر يعبر عن إختيار ذى دلالة لشاعر عظيم حقا ونقصية خاسرة .

فماذا يقول صلاح عبد الصبور عن مأساة الحلاج بعيدا عن مسرحيته الشعرية ؟ فى الواقع تتطابق رؤيته الفكرية تماما مع المسرحية ، فهو يرى أن سلطة الحلاج كاتمة فى أنه ياح بعلاقته الحميمية بالله ، بالجماعة ، وحلوه ، فأباح لله والأشياء همه . وهو يعتقد أن ذلك كله ليس إلا « بناء أو شكل » فما هى القضية إذن ؟ يقول صلاح :

« أما القضية التى تطرحها فقد كانت قضية خلاص الشخص . فقد كنت أعالج حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصرنا . وكانت الأسطة تزدهم فى خاطرى إزدحاما مضطربا ، وكنت أسأل نفسى السؤال الذى سألته الحلاج لنفسه : ماذا أفعل ؟ وهنا ألغيت المسرحية دور الفنان فى المجتمع ، وكانت إجابة الحلاج هى أن يتكلم .. ويموت .. وبضيف : كان عذاب الحلاج طرحا لعذاب المفكرين فى معظم المجتمعات الحديثة ، وحرمتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى بإطراح مشكلات الكون والإنسان عن كراهمهم هو شأنيهم ، وبعد أن يؤثروا أن يعملوا عبدا للإنسانية على كراهمهم » .

ويبقى بعد ذلك أن نقول هل وفق صلاح عبد الصبور فى إختيار الحلاج مبعثراً عن سوق المثقفين وقت صدور المسرحية فى الستينات ؟

لقد كان التاريخ دائما مصدر إستلهام للأدباء والشعراء والفنانين ، وعمل صلاح لا يستهدف به التعريف بأحد الشخصيات

الصوفية التاريخية ، ولا تقديم فترة عاصفة حطفت بالتناقضات ، وإنما كان التاريخ وخصائصه بمثابة إطار لطرح مشاكل معاصرة ، وأداة لإبراز قيم خاصة ذات دلالات متميزة ، وإن وضع هذه المسرحية الشعرية فى إطارها العصرى يمكننا من فهمها على نحو أفضل . إنها فى الواقع تمسك تناقضات الواقع المصرى فى الفترة التى ظهرت فيها .

فقد كانت هناك سلطة قومية سائدة ، وهذه السلطة التى حققت إنجازات هامة من ناحية ، إختارت أن تصفى الحياة السياسية من ناحية أخرى ، فأضعفت القوى الوحيدة التى كانت قادرة على حماية هذه الإنجازات حين جاء أوران الإعتداء عليها . لقد كان وجود سلطة تحقق من أصل وسطيةتها ومصالحها أيضا كل « الآمال » نهاية عن الجميع وباسم الجميع ، طريقا ونهجا يؤدى بذاته إلى كتم أى صوت معارض ، وقد عانى المثقون كثيرا آنذاك ، أولا ليهيموا طبعيا ما هو قائم ، ويلجأوا بالشعارات التى تعان عن نفسها وتناقض الواقع . كانت راسمالية الدولة قد ولدت دون وعى المثقفين بها ، فبعضهم وقف بمعزل عن المهمات التاريخية الفعلية التى أنشطها بها مجرى الأحداث ، والبعض الآخر . صقق وهمل واندمج بالمركب الجديد بعد أن كان قد ذاق وبلاات الإبعاد ، وانتهى به الأمر إلى الدويان ، وغلت الساحة إلا من شيع صغيرة يتبادلون وجهها عبر تحس السطرق الشائكة . لقد هجر الكثيرون حقا عن فهم ما يجري ، وكان الحلاج بمأساته هو الصدى



المشوه لواقع مشوه . الفرد الواحد يمسك مقاليد الأمور ، ويطاوع واسعة تسلب الناس باسم أسمى القيم . والناس مسرحون ومبعدون بفعل الوعي الزائف من جانب .

واستنادا إلى إنجازات قومية حقيقية من جانب آخر . وتحول ذلك الكائن الجمعى إلى صورة لا ملامح لها ، وهنا بدت أزمة المثقفين غير الدلائين بمرلتهم من الناس ، وهزلة الناس عنهم . وكانت « الكلمة » التى تقتطع من العمر سنوات لا تثير أكثر من التعاطف الشخصى لا أكثر . لقد راهن كثير من المثقفين على هذا الجناح أوداك ، واقتضى وقت طويل قبل أن يتبدد هذا الوهم . (هل تبدد ؟)

والآن لابد أن تكون الكلمة فعلا ، والعدالة من صنع الناس ، لقد سقط الماضى وضحاياه هم من يداومون عن إنجازاته ، بينما أصيب أنبياءه وحكماءه بالردة . لقد عرف الخير من الشر ودور الكلمة ووظيفة السيف ، ويقضى على الحلاج أن يدرك المرحلة الراهنة فيدخل عن تلك الوصفات البالية لخلاص الإنسانية ، وأن يعرف التلقى الصوفى وسائل نيل الحرية ، أن يتخلص من الماضى - الحاضر بأوهامة غير الناضجة . لقد حكمت مأساة الحلاج واقع الستينات لكنا لم نتمسك ذلك التطور والنمو الحتمى للثائر الذى مثل نقيض الحلاج حتى وإن كان آنذاك يخطو خطوات الميلاد الأولى .

وبعد .. يمكن القول أن ذلك الغالب الصوفى لمأساة الحلاج قد حقق برموذه العالم الرافعى ، ولم يستطع الشاعر إلا أن يصف الجاهلين متجاورين معا بتجاور التناقضات الهامة إن جاز القول . وكل التصانج الصوفية تزييف الواقع ذاته بدرجات متفاوتة تمثل طريقتها الأساسيين الحلاج والشيل وديها يكن من أمر فليس المتصوف ، بالذات هو الرأية التى يمكن باسمها المناداة بالعدل الإجتماعى - كما فلتت فرق دينية أخرى - وهنا نواجه بتناقضات حادة تنفض تحت وطأها أشخاص المسرحية ، وخاصة الحلاج ، وفى من ثم تبدو كشخصيات عرجاء لأنها تعتمد طريقين متباينين .

وربما لو كان العمر قد امتد بشاعرنا لتوصل إلى معنى الكلمة - الفعل ولعمل فى يد ذلك السيف المبرص



دراسة

سيمولوجيا المسرح (١)

نتائج الواحدة لفهم الأخرى وعلى ذلك نستطيع أن نغيز « سيمولوجيا المسرح » عن الدراسات المسرحية الأخرى في ضوء العناصر التالية :

(١) النقد التفسيري ونقد العرض .
Interpretative Criticism And Performance Reviewing

وهما يختاران من العرض والنص نقاطاً معينة هي [تفاصيل الحركة والملابس والمعان التي يتضمنها النص] ليقبها معنى كلياً ، ثم يكشفها من خلال العلاقات المختارة المتوافقة أو المتعارض ، بمعنى أن هذه العلامات إما أن تدغم أو تدحض التفسير المقترح .

وبالطبع لا يجب أن نجرد هذا الإجراء من شرعيته بإبداعات ذاتية أو انطباعية ، بل يجب أن ندركه وكأنه « سيمولوجيا خام » تهتم برد الفعل اللاشعوري تجاه العرض وكأنه رد الفعل هذا المتلفي الذي يتحكم على ما يدركه فقط .

ولكن ... ما الذي ينقص هذا التناول لكي نعتبره سيمولوجيا ؟

ينقصنا شرح إجراءاته التحليلية ، لأن أسلوب إنتقاء العلامات الذي يتم دون التفكير في تقطيع العرض إلى منبج إشاري - العلاقة بين الدال والمندلول ، والتسلسل الهرمي للعلامات ، وإمكانية إعادة ترتيب هذه العلامات ، أو تكامل العلامات في معنى كل - يتم دون فصل واضح بين « المذكر » (Sinn) أو العلاقة بين الدال والمندلول ، أو العلاقة بين العلامات نفسها ، وبين المعنى : العلاقة بين العلامة وما تشير إليه ، أو العلاقة بين العمل الفني والواقع الذي يمثل . لذلك يجب أن نبداً بالتفكير في المعنى البيوي للعمل الفني مروراً بالملاحظات التي يكشفها العرض في واقعنا اليومي ، دون أن نلحق العلاقة بين هذين الكليتين .

(٢) تاريخ المسرح Theatre History

يرجع فضل دراسة العوامل الخارجية التي تكشف جزئيات العمل الفني إلى تطور علم السيمولوجيا - ولكن تطور سلس - ذلك أن رد الفعل المضاد لهذا النوع من الدراسات ما زال كبيراً ، بل يجعله يبدو وكأنه يعمل ضد تاريخ المسرح ، وأن

باتريس بافيز (٣) ترجمة : أحمد عبد الفتاح

المسرح ، ونظرية المسرح ، ومجاليات المسرح ؟

- سيمولوجيا المسرح هي منهج حديث ترجع صياغته النظرية - تاريخياً - لمجموعة براغ اللغوية في الثلاثينيات (٣) ، ومن المتوقع أن تحتل مكانها وسط الدراسات التي تتناول العرض المسرحي دوماً تقليدياً من شأن المحاولات الأخرى ، أو جعلها هدفة القيمة بالمقاييس إلى الأدوات المنهجية التي تشمل المضمون الذي يوظف المصطلح اللغوي في علاقة مجازية مع الوسائل المسرحية لتلقى ضوءاً جليداً على العرض المسرحي . ومن ثم لا يمكن استخدام المفهوم الصارم لمعامل الدراسات اللغوية ولا أن نشارك في أغراضها المتعلقة بالمعرفة .

إن اتجاهها هو أن نستقرس عما إذا كانت سيمولوجيا المسرح فرعاً مستقلاً (مثل علم الاجتماع أو علم النبات) ، أم هي أسلوب واتجاه نحو العرض المسرحي . وطبعاً للفرض الأخير ، فإن السيمولوجيا لا تقلد المحاولات الأخرى ، بل تكامل معها وتشتمل نظريتها بنتائجها المعروفة .

ومن الممكن أن تنعكس الدراسات التمهيدية لاختلاف البحوث المسرحية في أساسياتها الجوهرية مع إمكانية استخدام

مازال السؤال البلاغي حول إمكانية قيام « سيمولوجيا المسرح » بواجهة معارضة شديدة ويثير جدلاً بين مختلف المذاهب النقدية . فهجمات التفضيل والإنتهاكات الصارخة للحدود اللغوية بما صاحبها من محاولات تلفيق خفى لمناهج اعتمدت على اللغة . ورغم نجاح هذه المناهج في أن تحجب الأصول اللغوية ، وتقدمها لبعض الأدوات العملية لدارسي المسرح ؛ فقد كانت فترة فزوان تنظيري تارجم بين الرقص والقبول من جانب رجال العلم والفن .

واليوم ... ورغم الإعتراض على صيغة « سيمولوجيا الفن المسرحي » فقد تم تمهيد الطريق أمام هذه الدراسات الجديدة التي أوجدت لنفسها جذورها في فنون خشبة المسرح .

وإذا كان البعض يعتبرها منهجاً فاشلاً ، فإن حالة الشك - الصحي - تكفي لإيجاد نموذج شامل لهذا النوع ، مع رغبة مصاحبة للقيام بمحاولات للبحث في موضوعات بعضها مثل [الإخراج - الديكور - التمثيل]

ولما كان علم السيمولوجيا لا يقحم نفسه في أحكام مهمة ، فإن تطبيقه على الفن المسرحي يتطلب منا أن ننظر بإمعان في اتجاهات أخرى مثل [الإخراج - الكتابة الدرامية - تناول مجاليات المسرح بالنقد] .

ويقدم لنا هذا المقال اجابة على خمسة اسئلة أساسية حول هذا الموضوع .

* ما العلاقة بين سيمولوجيا المسرح والدراسات المسرحية التي تشمل تاريخ

٥٤ ● القلبي ● العدد ٩٥ ● ١٠ شوال ١٤٠٩ هـ ● ١٥ مايو ١٩٨٩ م

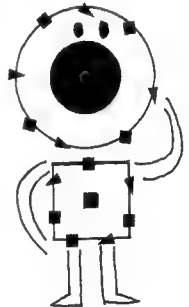
السيمبولوجيا تشغل نفسها بالتأثيرات النهائية للعملية المسرحية وترفض الجانب البيئي للعلامات المسرحية .

ويجىء البيئية توقيت النزعة لصفرب البحث في اتجاه الأصول التاريخية وتطور الشكل المسرحي لكي تركز على التوظيف التزامني لخطوط العرض . فالخفاقات الذاتية من حياة الفنانين وعلم الاجتماع الذى ينظر للعمل الفني على أنه مجرد انعكاس لظروف اجتماعية واقتصادية ، بالإضافة إلى التفسيرات الغامضة للحقائق التاريخية التى يقدمها ، كلها أشياء يستبعدها المنهج السيمبولوجي .

وبالرغم من ذلك فإننا قد نلاحظ في سيمبولوجيا المسرح ، إذا جردناها من الصفة التاريخية ، حتى وإن كنا في مراحل التحليل التزامني للعرض المسرحي . فهي تكشف ميل البيئية إلى العودة للتاريخ في كامل صورته ، في محاولة لتجاوز التناقض الذى ألقاه سوسير ^(٤) بين اللغة و Langue والكلام ، Porole .

بمعنى : استقلال الفرد في المجتمع ، وفعل الفرد الإرادي وذلكه] .

وبناء عليه يجب رفض الفهم السطحي لعمل أو عرض مسرحي معين من خلال الاستخدام الفردي للفكرية الفكرية والجمالية والمسرحية التى يقدمها كلا المؤلف والمخرج .



فبعد تحليل حوار الشخصيات مثلاً نستطيع تحديد مدى تشبع هذه الشخصيات بتأثيرات موقف معين أو فترة تاريخية معينة ، عن طريق استبعاد ما يسمى (إسترسال) (discourse) الشخصية في إطار حدودها التاريخية .

ونستطيع أن نستلهم تحليل الدراسات المسرحية من البحوث الموجودة حالياً والتي تعتمد على البنية الاجتماعية والبيئية اللغوية ، ويمكن أيضاً أن تقدم تفسيراً دقيقاً للعرض المسرحي بالإضافة إلى تفسير العلامات المرئية في العرض .

(٣) في التأليف المسرحي Dramaturgy

وهو في معناه النظري يستفسر عن كيفية إخضاع مادة الحدث في المرحلة النصية (Textual Level) والمساحة الخالية ، Stage Space وماهى الصفة الزمنية التى يتم من خلالها هذا الإخضاع .

إن السيمبولوجيا عندما تدرس كلا من المضمون الفكرى والبنية الشكلية للعمل المسرحي ، والعلاقة الجدلية بين الشكل الذى يقدم على المسرح ، والمضمون الفكرى ، بالإضافة إلى ردود أفعال المشاهدين لحظة تلقى العرض ، لا تسعى للفصل بين الفن الدرامي والأفكار المضمنة فيه ، بمعنى أنها تضع في اعتبارها الوسائل التى يتغل من خلالها والمضامين التى يتغلها ، لأن الفن الدرامي يرتبط بالسيمبولوجيا التى تهتم بتكوين الروابط والفواصل لـ (الدال الكلى) (Total Signifier) و (الممثلول) (Signified) الذى يشير إليه .

ولكن الفن الدرامي أثناء سماعه يقف عند مستويات عامة ، عندما يفكر - بشكل مبسّط - في النص وينتبه للسفونية والتصويرية ، فالسيمبولوجيا تحاول القيام بعملية مقارنة لكل مراحل العرض ، وتهتم اهتماماً خاصاً بالنظم على خشبة المسرح ، والتي يكون منهجها السيمبولوجي ذا وظيفة معكوسة ، لأنه ينطلق من علامات المسرح إعادة بنائها ، ومقارنته وإضافة وفحص التكرار في منظومات الدلالة ، بالإضافة إلى النظام المزدوج للشكل والمضمون ، وفي النهاية يسقط الفن الدرامي أسيراً للجدل المجهيل حول (الشكل) ^(٥) (Form) و (المضمون) (Content) فإذا كان (هيجل) يهتم بالعلاقة الجدلية بين (الشكل) الذى

هو بمثابة تعبير عن مضمون ، و (المضمون) الذى لا يتحقق بفنر شكل يوجد فيه ، فمن الصعب عملياً الوصول إلى تعريف عدد للشكل والمضمون على نحو جدى . ولهذا السبب فإن دراسات الفن المسرحي - في الحقيقة - تبدأ (برغم تحذير هيجل) إما من خلال « عالم رؤية » (World Vision) محد وهو الذى يتكشف التعبير الفني بأسلوب معين ، أو من خلال ملاحظة الأشكال التى تتحقق فيها مغبامين معينة .

ومن خلال مصطلحات السيمبولوجيا نستطيع أن نقول إن الفن الدرامي الذى تناوله يفرض فيه أن يعرف الشفرة الجمالية والفكرية ، حسباً يتولد من الرسالة التى يتم تفسيرها ، وبدلاً من تفسير كل شيء من طريق المصطلحات المجاهرة ، فإن « السيمبولوجيا » تهدف إلى تحديد بنية العرض الذى يتلقاه المشاهدون ، كما يوضح إلى أى مدى يهين المعنى موضوع التوظيف في أنفسهم ، بالإضافة إلى تنمية إدراكهم للتمييز بين الدالات والمطلولات الموجودة في العمل الفني .

(٤) جماليات أوإشارة المسرح :

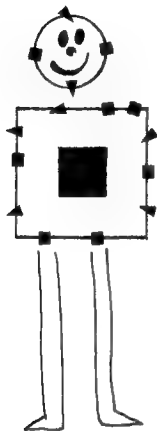
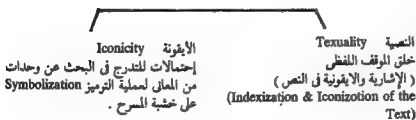
The aesthetics or Poetics of Theatre

وهي تهدف إلى صياغة القوانين التى تحدد شكل وتوظيف كلا من النص والعرض ، وتسمى دائماً إلى تكامل الاساليب المسرحية في وحدة أكبر : [أنواع التعبير ، والنظرية الأدبية ، والأسلوب الفني ، والجماليات والفنولات المنطقية] وهذا الأمر يرجع العمل المسرحي إلى حالة لها خصوصيتها ويربطه بمنهج فلسفى ذى تعريف غامض غالباً . ولهذا السبب أصبحت النظريات الاستطاطيقية في المسرح ذات طابع معياري يثبت من [تعريف قبل] (Aproiri Definition) لـ (جوهرية) (Essence) ، وتحكم عليه في إطار البتة أو تحقيقه لهذا الشكل : فالشكل المسرحي مثلاً هو مركز حول الصراع (Centering) (Upon Conflict) - يتجسد من هذه الخاصية المسرح الملحمي - أو أنه مجموعة من الشفرات غير المنتظمة ، المختلطة أو من نوع محدد ^(٦) .

ولكن « السيمبولوجيا » تعمل على مستوى مختلف ، لأنها تهتم بالوجه الفنى

للتوظيف الداخلي للمرض دون إصدار أحكام مسبقة على تكامله ضمن نظرية استطلاعية عنها، وهو أمر واضح رغم تقطعها إلى منطومات، ويحتسأ من (وحدها دنيا) (minimal units)، فالأهمية النسبية المعطاة للمعرض أو النص ... الخ، هي نتائج منطقية للاختيار الاستطلاعي وهي بذلك تخضع لاعتبارات (قبل جمالية، Aesthetic/Pre-aesthetic).

● حتى الآن يعطى تناول السيميولوجيا للنص المكتوب أو ما يسمى «المرحلة النصية» (Textual level)، الأولى على إخراج النص (on scene of text) مرحلة العرض، باعتبار أنه عنصر اللغة الأدبية هو الأهم أو [الجوهري] بين كل العناصر المكونة للمسرح، لدرجة أنه يقال إن النص الأدبي يتم توظيفه كمتصنعات أو باعتباره «البنية العميقة» (Deep Structure) للعرض. فهل توافق على هذا الموقف، أم تعتقد أن سيميولوجيا المسرح الجسدية بأصمها - يجب أن تخص نفسها لكل مكونات المسرح - وضع العملية المسرحية على مستوى متكافئ، أم أن السيميولوجيا تحول نظرها عن المرحلة النصية، وتنتظر مرحلة العرض؟

**Performance العرض**

وبذلك تصبح العلاقة المتبادلة بين
(الرمز) و (الأيقونة) واضحة بمجرد تتبعها
في دائرة من التدرج [في العرض والعناصر
المثيثة التي يفترض أنها غير مرئية] ، ومن
خلال عملية التلقي [من النص اللغوي
الذي لا يمكن فهمه إلا مرتباً في هذه
الحالة] ، وطبقاً لهذا المفهوم لا يصبح



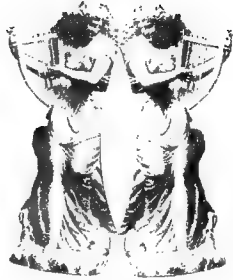
بين التجسيد وختبة المسرح ، والمساحات
اللفظية [، بمعنى أن المشكلة هي أن نقرر :

أ - ما إذا كان هناك علامة مسرحية
بوضوح ، بمعنى وجود وحدة يمكن أن يمتزج
فيها التجسيد المسرحي والرمز النصي ليكونا
وحدة لا تفصم وتكون ذات خاصية
مسرحية .

ب - ما إذا كان العرض المسرحي هو
بناء من العلامات الواضحة ، أو على
العكس من ذلك (أجزاء) ، أو مزيج
مؤلف من مختلف فنون المسرح ، أو تألف
بين أساليب تسليخ من بعضها البعض
ولا تفقد وحدتها العضوية

(١) يجب أن تكون اجابة السؤال الأول
في الوقت الحاضر سالبة ، لأنه لا يتم خلق
العلامة المسرحية التي يمكن أن تمتزج بها
النصية والتجسيدية أثناء العرض لعمل
مسرحي بمحد المواصفات ، فالعلامات
الرمزية للنص والعلامات الموسيقية
والمرئية ، تظل مستقلة بذاتها حتى في حالة
تألفها ، ومكانها أو موقعها في التابع أو
الإعراب ينتج ثنائياً ومعنى أحادياً [وجه
عشل يعبر بشكل معين ، وجملة موسيقية
متكررة ، وممثل إيماني ، وممثل بالحركة ،
سوف ينتج عنهم من خلال الفحص المتقابل
(مدلول الحضور البدني) [(Signified/
Physical Presence) وهيمنة الحالة
المسرحية] ، ولكن كل هذا لن ينشأ
علامة شاملة أو محددة من جديد ، من
خلال دال محدد ومدلول مرسل . فلا توجد
علامات اصطناعية^(١٧) في المسرح فالتفاعل
الوحي المستمر بين المدلولات المرسله ينتج
من نموذج دلالي .

(٢) عندما تفكر في مسألة العلاقة بين
مختلف فنون المسرح ، فلن يتم بالأسوال
النظري الذي يتعلق بالوضع السيميولوجي
للشفرات ، ولكن من خلال اختيار شكل
وضمن يتم من طريق المخرج ، ففي جملة
العمل الفني حين يكون الهدف هو خلاصة
الفن ، فإن المخرج يسعى لإبراز (وهم
كلى) (Total illusion) لا لكشفه الذاتي
وعالم مسرحي مغلق . وبالنسبة للمسرح
البريغيتي فسان المشايين ، ومعضمي
الديكور ، وفنان الكياج ، والموسيقيين ،
والراقصين ، يضعون فهم في خدمة
العرض بلا توقف ، ولئلا يفهم



التلقى التي عبر عنها (كريستيان ميتر) في
السينا إلى المسرح ؟

— إن تحديد خاصية للمسرح ولغة
المسرح وأسلوب الكتابة في مشاهد — كلها
مجازات تصوير جذابة من منظور الاكتشاف
بصورة أفضل إلى حد ما عن معناها
الفاعل . فلا شيء حتى الآن تمنعنا من أن
نتحقق عما إذا كانت السيميولوجيا التي
تطرح إلى اكتشاف بعض القواعد لتنظم
تفاعل الشفرات التي يمكن أن ترتبط في
مجموعة مع أدوات المسرح التي تم
توصيفها ، ولكن لا يجب أن ننسى المضمون
إلى صياغة سيميولوجية (Semiological
reformulation) لتعريفات لا حصر لها
للمسرح ، فإحدى خاصية تستطيع في
الواقع ، أن تعرفه (بالحضور الآن)
— Simultaneous Presence في حالة
المسرح الناطق — (للنصية) و (الأفقية)
(مثل الاعتباطية اللغوية والتجسيد على
خشة المسرح) . ويمكن التعبير عن هذا
التعارض على نحو مختلف في^(١٨)
[التناقض الديالكتيكي]
(Antitheses) : التمثيل في مقابل النص
اللغوي ، التمثيل الإيماني في مقابل
الحوار ، المرئي في مقابل المسموع ، الحدث
من خلال التفكير في مقابل الحدث من
خلال التعبير ، البنية الرمزية في مقابل /
الحدث غير المنقول^(١٩) . فالعلاقة المسرحية
ذات واجهة [إعرابية سيميولوجية]^(٢٠)
(Syntactical - Semantic) [العلاقة بين
العلامة والموضوع ، والعلاقة بين العلامات
نفسها] بالإضافة إلى واجهة نغمية [العلاقة

(دالات) قبل مقارنتها ، أو المشتقات على
أسلوب الاشتقاق المدروس .

وبهذه الطريقة نستطيع أن نتأذى عملية
تحول العرض المسرحي إلى كتلة من
العلامات المتغايرة الخواص ، وهي عملية
تحدث عندما يتم التطبيع إلى منظومات
متوازية .

وبهذا الأسلوب نستطيع أن نلوي منهج
البحث الذي استخدمه (جريماس)^(٢١)
(A.G. Greimas) والذي يبدأ بخلق
نموذج عام من المعاني ليرتفع من مستوى
أسلوب (الحكي) إلى مستوى الأسلوب
التمثيل ، وفي النهاية يحدد ويتقن العلامات
حتى يصل إلى (اللغة الحية) و (التحقق
المرئي) .

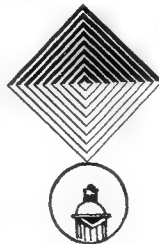
ولولا الفجوة بين العلامات المستقرة
وضرورة أن تظل متمثلة لاستخدامها منهجاً
واحداً .

● هل تعتقد أن التحليل السيميولوجي
للعرض المسرحي يجب أن يعيد النظر في
المسألة الاسطاطيقية النوعية ؟ بمعنى آخر هل
تعتقد أن اللغات الفنية المختلفة ومن بينها
المسرح تؤلف توافيقاً بين الشفرات
(الدقيقة) (specific) و (غير الدقيقة)
(non - Specific) ؟

وإجمالاً . . . هل تعتقد أنه إعطاء المسرح
شكلاً معينا (mise en Form) وإن تكون
من عدة عناصر موجودة في العرض [أو في
إحدى شفراته] مسألة ممكنة ؟ أو هل على
العكس من ذلك ، أنه يجب أن تمتد عملية

مستقلون . وإن رفض (بريغت) أن يمزج أدوات المسرح في [تجربة فلة (Unique) experience] يمكن أن يفسره بريغت في توضيح العملية المسرحية ليسهل على الجمهور تلقي العرض .

شفرات مسرحية محددة - لا يجب أن تؤخذ
 على عواهنها - يجب أن تحدد بالنسبة للصيغ
 المسرحية وقواعد الفن الدرامي ، تعني
 باختصار « الشفرة بالعنى التكنيكي
 للمصطلح وهي كالتالي :



أو استيطاقية محددة ، وهي في هذا المستوى دراسة لميكانيزم التلقى [نفسيا واجتماعيا و خياليا] .

قراءة نقدية لبعض أعمال نعمان عاشور

محمد السيد عبيد

لا تكفى بالحديث عن المضمون الثوري في
مسرح نعمان ، بل نجهت لنتمس بجوانب
القوة والضعف الفنيين .

والأعمال التي سنتناولها هذه الدراسة

هي :

- الناس إلى تحت ١٩٥٦ .
- وابور الطحين ١٩٦٤ .
- عطوه افندي قطاع عام ١٩٦٥ .
- بلاد بره ١٩٦٧ .
- برج المدايق ١٩٧٤ .

وهذه المسرحيات - في رأينا - تقف على
تغطية كاملة لواقعنا الاجتماعي منذ الثورة
إلى الانفتاح ، وقد نعملنا أن تكون بينها
«وابور الطحين» و«عطوه افندي» على
أساس أن إحدى هاتين المسرحيتين إعادة
صياغة لمسرحية المغاميس ، التي افتتح بها
نعمان حياته المسرحية ، والثانية إعادة
لمسرحية غنائية بعنوان «شليه» كتبها نعمان
في بداياته أيضاً ، ويكتابتنا عنها نكون قد
غطينا مساحه أوسع من أعمال هذا الكاتب
الكبير زمنياً وفنياً .

(١)

كتب نعمان عاشور مسرحية «الناس إلى
تحت» عام ١٩٥٦ ليصور العلاقة الجدلية
بين الواقع والحلم في منتصف
الخمسينات . الواقع الذي رصده كاتبنا
فيه الألم والبهجة معاً ، فالصيريون يتشون من
سوء الحالة الاقتصادية نتيجة الحرب العالمية
الثانية ، إلا أنهم في الوقت نفسه قد حققوا
بكتفاسهم التحرر من الاستعمار
الانجليزى ، وطردوا الملك ، وأعلنوا
الحرب على الإقطاع ، وخاضوا حرب
١٩٥٦ وخرجوا منها أحراراً رغم كل
شيء .

الثمانينات ، وقد أثار نعمان ولا يزال يثير
العديد من المناقشات حول مسرحه ، وهذه
القراءة محاولة جديده لتلوق بعض أعماله
التي تؤرخ للواقع الاجتماعي تلوقاً جمالياً ،

ارتبط مسرح نعمان عاشور بالواقع
الاجتماعي المصري ، واستطاع أن يؤرخ
تاريخاً درامياً لمصر منذ بواكيره في منتصف
الخمسينات حتى وفاة نعمان في منتصف



وإلى جوار هذا الواقع صور نعمان عاشور الخلم، الخلم قصر الجديلة التي يصفها رجائي بقوله :

«مصر الجديلة مثل حي دى بلد .. دى وطنه سميش فيه الجميسع ومن غير فلوس .. من غير جين .. من غير نفاق .. من غير دل لحد»^(١).

وأحداث المسرحية تجري في بديوم (لعل الكاتب قصد به مصر القديمة التي يطمح أبطال المسرحية لتغييرها) وفي البديوم نقابل مجموعة من التناقضات التي تصنع نوعاً جديداً من الجدل والملازمة مع بعضها، وهذه التناقضات هي :

● ثاني عزت /لطفيه

وعزت فتاة تشكيلي، مكنتري المولد، نزح إلى القاهرة بحثاً عن مكان في عالم الفن، يتسمى إلى أصول بسيطه، مكافحه، ويؤمن بدور الفن في لياقظ وتغيير المجتمع، لذلك نراه يسافر إلى بور سعيد أثناء معركة ١٩٥٦ كي يعمل من ريشته سلاحاً في المعركة.

وتشبهه لطفيه عزت في أكثر من ملمح، فهي تنتمي لأصول عمالية مثله، إذ أن والدها كمساري في الترام، وهي متعلمه مثله أيضاً، وإذا كان هو يرفض أن يبيع فنه فهو ترفض أن تبيع نفسها لعبد الخائف بك الفنى، الذي أخرجه الثورة في التطهير، ترفض عبد الخائف رغم موافقة والدها عليه، وتغضى وراء عزت لبنينا معاً مصر الجديده.

● ثالثى فكرى /منيره

وفكرى هو بواب العمارة التي يجري فيها الحدث، كان كل هم في البداية الحصول على البشيش وخدمة صاحبة العمارة، وسكان العمارة - أما منيره فتبدأ خادمة لدى هيج هانم صاحبة العمارة، ثم تمرود على الخدمة في البيوت، وتقرر أن تعود للبلد، لولا أن لطفيه تقدمها بالبقاء معها، وتعلمها القراءة والكتابة. ويضع فكرى في حبها فتخبره، وتغضى معه تاركة البديوم إلى العالم الفسيح خارجها.

● رجائي /هيجه

ورجائي ابن ناس جار عليه الزمان حتى سكن البديوم، أما هيجه - صاحبة

العمارة - فهي امرأة متسلطة، كانت زوجة لمستشار توفاه الله، وعاشت بعده تزورها الوحده والرغبة، فسعت لاصطياد رجائي لولا أن انقلبت الصدفة من يدها إذ قال لرسولها إنه ومش يتاح جواز قففت كلمته على أنها رفض وتزوجت من المعلم مرزوق لتتوسطه، إلا أن مرزوق يضحك عليها ويسلبها مالها ويهرب طالباً منها الطلاق حيث أن المعصمه يدها. وبعد الطلاق تستدير إلى رجائي مرة أخرى، والغريب أنه - رغم مبادئه الثورية وتبشيره بمصر الجديده - يتزوجها .. يتزوجها دون حب، ولا يكف عن الحرب منها والعودة للبديوم، ويترن أن زواجه بها جلب للخلف، لذا نراه يحدد موقفه بأنه وعملك سره لانه لا يستطيع الانطلاق مثل الشباب خارج البديوم وسيطرة هيجه، ويصبح مجرد حالم عاجز عن الحركة.

● ثنائى عبد الرحيم /فاطمه

وعبد الرحيم الكمسارى رجل مكافح، يأكل بحرق جيئه، ووقته كله موزع بين الورديات الشافه والنوم، نصيبه من الخلم معلوم، كل هم أن يضمن الأمان، خاصة الأمان الاقتصادي، لذا يرفض عزت في ويرحب بمبدأ الخائف. يرفض تعيين ابنته في الحكومة ويسعد بتعيينها بصنف المبلغ في مكتب عبد الخائف، بل إننا نعرف في لحظة عابره أنه كان عضواً في نقابه وأنه تحمل من زملائه طلباً للأمان.

أما فاطمه فهي «بلان» وهي وظيفة انتفضت تقريباً من لندن المصرية، وكان ضمن اهتماماتها التوسط في الزواج، وقد كانت هي الواسطة فعلاً في تزويج هيجه أكثر من مره، كما سهلت لطفيه أقصى مع عزت، ولم تنس نفسها بالطبع فقد قررت الفوز بعبد الرحيم، فهو في النهاية موظف له دخل ثابت يمكنها أن تجد الأمان في ظله.

هذه التناقضات التي تتوازي وتتقاطع وتتفاعل طوال الوقت تصنع خلال حركتها الحدث المسرحي، ولابد أن نتعرف أن نعمان استطاع أن يقدم في هذه المسرحية عدة شخصيات ناضجة أولها : هيجه هانم المرأة المتسلطة التي تعتبر البذرة الأولى للنساء المتسلطات اللات متقابلهن بعد ذلك في أعمال كاتينا مثل زينب الدوغرى، ورحمة (أحدى بطلات بلا دبره) وغيرها.

ومن الشخصيات الناضجة أيضاً عبد الرحيم الكمسارى، ومرزوق الذى يظهر على الحشبة قليلاً ويفرض حضوره على المسرحية طويلاً، ثم ثنائى عزت ولطفيه.

هذه شخصيات مصيرية صحيحه، ومقمتة في صورتها المعلم، لكن ليست كل الشخصيات بهذه الجودة، ومن ثم ساقف مرة أخرى عند هذه الشخصيات : منيره، فكرى، ورجائي، وإسداء بعض الملاحظات.

لقد فرت قبل النهاية بقليل الخادمة منيره مع فكرى البواب (ولما مثلان الطبقة العاملة) فرت من البديوم مع عظيمها ليسجلا نفسها الرياهه في الخارج إلى الحياة والمستقبل. ويعددها فرت لطفيه مع عزت (مثلان الطبقة الوسطى) لبناء مصر الجديده. أى أن الشباب فر، ولم يبق في البديوم سوى الشيخوخين اللذين «سانتاركيهم» رجائي وعبد الرحيم، بلها لانها لا يمكن إلا أن يتحركا في مكانها وعملك سره.

لكن السؤال هنا هو : هل خروج منيره وفكرى كان نتيجة تطور ثنائى تابع من تطور الشخصية أم من عقل الكاتب ؟.

في رأي أن شخصية منيره بوجه عام حدث لها تطور مفاجئ في الفصل الثانی حيث رأيناها دون مقدمات تحمل صرة ملابسها وتقرر أن تترك الخادمة في البيوت وتعود لفريقها، ثم لم يلبث هذا التطور أن انكسر دون مبرر حين وافقت منيره على البقاء للعمل لدى لطفيه، ثم حدث أن فاتحها فكرى في أمر الزواج دون أى تمهيد سابق، وأخيراً جاءه هروبها معاً ليكمل سلسلة من التغيرات التي تمر بها شخصية منيره دون مبرر منطقي، خاصة مسألة الهروب التي لم تأت بناه على نضج الوعي، بل جاءت لأن المؤلف أراد أن تكون الطبقة العاملة أسبق في مغادرة البديوم من الطبقة المتوسطة، وهذا ما يتسق مع فكره القائم على إعطاء الدور الأكبر في الحركة الاجتماعية للبروليتاريا.

ولعل من الضروري هنا أن نشير إلى طبيعة المكان الواحدة بين مسرحية الناس إلى تحت وبين مسرحية «الأعماق السفلى» لكيسيم جوركى، وإلى أن اسم المسرحية

العربية يشبه إلى حد بعيد اسم المسرحية الرومسي ، كما لا يفوتنا أن نذكر رأي الدكتور علي الواسي في شخصية رجائي والتي تشبه إحدى شخصيات الأعماق السفلى لمكسيم جوركي^(١) .

ومن المفيد هنا أن نقف قليلاً عند شخصية رجائي ، لنقول إنه شخصية غير مكتملة الأبعاد ، إذ لا نعرف لماذا وصل به الحال إلى سكني البديوم ، ومن أين أتته الأفكار التقدمية بينما كان الطبعي أن يكون رجعياً ؟ كذلك فإنه من التناقض أن يكون مؤمناً بالشعب ويعصر الجلبيدة كما يقول ونراه في نفس الوقت ، يتحدث مع عزت عن عبد الرحيم الكسار في هذه الطريقة :

عزت : هو أصل مبلّوه كده ، عنده الواحد عشان يعيش لازم يشغل ويتعب زي ما هو يشتغل ويتعب .

رجائي : يعني لازم الناس كلها تبقى حير 11 والفرض إن الواحد قادر يعيش من غير ما يشغل ومن غير ما يتعب ؟

عزت : أنا من ناحيتي مش مرتاح لخالي يا رجائي .. أنا مياششتغلش ولا بامشيش الوومين دول .

رجائي : طيب ماهو احسن .. انت غاوي تيب ؟^(٢) .

هل من الإيمان بالشعب أن يكون من يعمل مساوياً للحمير ؟ وهل من الحلم بمصر الجديده في شيء أن يكون العمل شيئاً متعباً ، وأن يؤمن بأنه من الأفضل للمره أن يعيش دون أن يحمل ؟

أضف إلى هذا أن رجائي طوال الوقت يحب الحمر ، فلماذا آمن هذه الحمر ؟ ما هو السر أو الفلسفة الكامنة وراء هذا السكر الدائم ؟ لقد أفضل نعمان أيضاً هذا ، ولذا فإن الشخصية تثير تساؤلات عديدة تحتاج لإجابه ، خاصة وإن الشخصيات في مسرح نعمان عاشور هي أهم العناصر .

وأهم سمة في مسرحيته هي اعتمادها الكامل على الكوميديا ، ويستخدم نعمان كل الوسائل الممكنة للاضحاك ، مثل :

● لحظة الأساهة

فمرزوق يصير على مشادة رجائي برفائي ، وفي كل مرة يناديه برفائي يصيح له رجائي الاسم فيناديه به ، ثم يعود ليناديه

برفائي مرة أخرى ، ويتكرر التصحيح وخطأ يصيح الموقف مثيراً للضحك .

● المواقف

فبعد الرحيم المتناظ من بيهجه هانم ، يقابل زوجها الجديد وهو يظنه المحامي الخاص بها جاء ليتخذ الاجراءات القانونية ضدهم ، فيهاجم بيهجه وزوجها الجديد بقسوة ، ومن خلال سخره الفهم تتولد الكوميديا .. يقول عبد الرحيم للزوج الجديد :

« .. واحده عندها ستين سنه ، بتتجوز راجل ماحصلش أولادها ، تنتظر حضرتك منها إيه غير المحوسه وقلبة الدماغ^(٣) . »

ولا يلبث أن يضيف مثيراً إلى زوجته مرة أخرى دون أن يعرف أنه هو :

وبقي ركبهه يقصص في ريشها .. تقوم تطلع عفانيتها علينا .. إنت فكرك الراجل اللي اتجوزها ده حبيبيها البر ؟ بكره تشوف حيطع أزقت من ابن اختها اللي سرها^(٤) .

وهكذا يستمر الموقف القائم على سوء الفهم ، ويستمر الإضحاك . وهكذا تتوالى المواقف لتصنع حل الشفاء البسمه .

● المقارنة اللفظية

فبعد الرحيم - مثلاً - في الموقف السابق ينادي «مرزوق» بأعجابه للمحامي قائلاً «ياامتر» فيملق رجائي حل هذا مثيراً إلى ضخامة مرزوق وبقي كل دأتر ؟ قاصداً المتر كوحدة قياس ، والمقارنة داخل السياق تثير الضحك ، وهي متكررة .



● العيب الخلقى

فمرزوق زوج بيهجه لا يكف عن التمشق ، مما يحول دون إتمام الحديث وفهم المقصود منه ، وطريقة الكلام في هذه الحالة تثير الضحك ، وإيماناً في الإضحاك يجعله كاتبنا يشرب زجاجة مياه غازية ، ليستمر هذا العيب الخلقى كمصدر للكوميديا .

● الزلمات اللفظية

وأهم الزلمات المثيرة للضحك هذه الزلمات التي التقطها رجائي من حديثه مع عبد الرحيم ، إذ قال له عبد الرحيم وأنا باكل لعقي بلديء و وأنا راجل عامل باعش من شغل ومن عرق جيبني ، فإذا برجالي يبق عند كل جملة معلفاً ساخراً ، ثم يكرر الجملة في كل حين مثيراً لدينا سخرية السخرية الأولى ، باعنا الضحك .

وقد فند نعمان من وراء هذا الطابع الكوميدي مسرحيته أن يفهم نجاح المسرحية جماهيرياً ، ولا شك أنه حقق هذا النجاح حين عرّضت المسرحية في الحمسينيات .

واللغة في المسرحية حل درجة عالية من الجوده ، فهي تميز تماماً عن الشخصيات لا ترتفع في مستواها التصويري عن مستوى الأشخاص ، كما أن مفرداتها وتراكيبها مستقاة من الحياة اليومية مما أضفى عليها مزيداً من الواقعية والصدق . ولو لم تكن اللغة جيدة لما تمكن الكاتب من تحقيق هذا القدر من الإضحاك الذي يعتمد على اللغة بالدرجة الأولى .

وبقي في نهاية الحديث عن هذه المسرحية سؤال هام هو : هل يمكن للمنتصرح المصري الآن أن يشاهد هذه المسرحية التي تتحدث عن هموم الحمسينيات والطبقات الصاعدة والطبقات الهابطه ، خاصة بمد أن تغير هذه كله ، أم أنه لن يجد فيها سوى صورة من الماضي الذي ما عاد يحمله ، والذي قد يجد في كتب التاريخ رصداً دقيقاً عنه ؟

لا شك أن السؤال ثقیل ، وربما وجد فيه القاريون من نعمان جرماً للكاتب الكبير ، لكن هذا السؤال لابد من طرحه ، ليس بخصوص الناس السلي تحت فقط ، ولا

بخصوص أعمال نعمان فقط ، بل فيما يتعلق بكل الأعمال التي ربطت نفسها ربطاً مباشراً بأحداث متغيره .

ماذا يبقى مثلاً من مسرحية مثل (الإجماع + واحد) التي كتبها ألفريد فرج سنة ١٩٦٥ بمناسبة انتخاب عبد الناصر رئيساً للجمهورية ليعلم فيها أن أي أوروبي متصنف لو شاهد إنجازات هذا الزعيم لكان من الضروري أن يمنحه صوته ؟

ماذا يبقى من مسرحية اللسامير التي كتبها سعد وهيب بعد انكسار ليخفج عن عبد الناصر مهمة مسئوليته عن الخزيه ، ويصوره على أنه الأمل في التحرير ؟

ماذا يبقى من مسرحية عم أحمد الفلاح لرشاد رشدي ، والعديد من المسرحيات التي كتبت للاحتفال بأكثوريه وسقطت من الذاكرة ولم نذكر حتى اسمها ؟

صحيح أن مسرحية « الناس إلى تحت » أنفضج فيها من كل هذه الأعمال ، لكن هل يكفي التضييق الفني وحده كي يبقى العمل الفني ؟ سؤال صعب ، لن يجيب عليه سوى الجمهور والزمن .

(٢)

نأتي بعد هذا إلى وابور الطحين ..

كتب نعمان هذه المسرحية في البداية كأكبريت عنائي بعنوان شليه ، حوالي ١٩٦٠^(٣) ، ثم أعاد كتابته مرة أخرى وقدمه المسرح عام ١٩٦٤ .

والفكرة في هذا العمل هي تصوير الصراع بين الفلاحين من الناحية والغرياء البريف وعمل رأسهم العمدة من ناحية أخرى ، أما محور الصراع فهو وابور الطحين .

كان الفلاحون يطحنون قمحهم بسر معين ، إلا أن العمدة والفئتين على أمر الماكينة دفعوا السمر ، وانضم جوده العامل المشلول عن تشغيل الماكينة للفلاحين ، وتولى الزعيم صفوان ، الفنان الشعبي ، الذي يبقى في المولد ولا نثيث أن ترى أوراقاً معينة يحرص عليها الفلاحون ، ويغيرونها مع أفراد متعددين ، حتى يعمل الصراع ذروته ، ونصل إلى المواجهة الأخيرة ، فإذا الأوراق تثبت أن وابور الطحين كان ملكيه جماعيه ، سالم الجميع في ثمنه ، ثم استولى عليه الأثرياء وعمل رأسهم العمدة قسراً ،

عندئذ يقرر العمدة أن يعود الوابور ملكيه عامه .

العمدة : (موجهاً حديثه لشيوخ الغفر) اطلع قوامتنا بابو مندور ، غل الغفر على الكفر تدور ، وتتحدى على اللي ما جاش يسمع .. عز المساوي الفجريه .. إن احنا فضلنا الأتفع .

جوده : (يلاحظه) والمكنه بقت اشتراكيه .

العملة : المكنه بقت اشتراكيه^(٤) .

وفي هذه المسرحية يريد نعمان عاشور أن يربط بين صراع الفلاحين ضد الملاك وبين الصراع بين العدل والمظلم . تقول شليه عن الشيخ عواد صاحب المقام الموجود في القرية :

« صاحب المقام اللي انبى في الكفر ده وانقام .. عواد عوايده الوفا .. عوده انتفى قبل الألوان وانقام .

ضع شبابه في حب العدل والإنصاف وعصره لم يني أوتام .

لمغزوا الكفر أهل التيب .. أهل السلب .. قال ذا حرام .

صدد لوحده ووقف والناس وراء في زحام .

وكان يصرخ الصرخه يهصلي الكون على الجبابيرين وع الظلام .

لحدا ما ديروا له مكينه وخرقوه في زرعه .

ولمازل الغم والمادى هدى طبعه .

بنا له أهل الكفر فيها مقام^(٥) .

هذا الشيخ الذي يعتبر مقامه رمزاً لمقاربه الظلم يجرى جزء كبير من الأحداث يوم الاحتفال بمولده ، ونرى الناس طوال الوقت يلتصقون منه ليدخلوا أمام الظلم .

ويطرح مؤلفنا في مسرحيته أيضاً قضية الحق والقوة كسبل للخلاص .

ونحنما نخطف رجال العملة شليه ويلجأون للمنف مع صفوان نسجم جوده يقول :

« السن بالسن ، ومسادام الحق لازم تستند قوه^(٦) » .

ويؤكد غندلور أحد الفلاحين الجبابيرين :

« ماعدش نفعنا غير الجوه .. إحنا استعملنا كل حيله في مقلورنا » .

إلا أن صفوان يرى أن استخدام القوة « خسومه » ، ويجوده يظن أن القوه هي قوة الغفر ، وفي النهاية يكتشفان أن الفلاحين

هم القوة ، وأنهم أصحاب الحق بما معهم من أوراق تثبت ملكية الوابور .

ولاشك أن قضية الحق كقضية فلسفية تعطى العمل أبعاداً أعمق ، غير أن منطق الأحداث كان يلى على الفلاحين استخدام القوة (بمعنى العنف) ، خاصة بعد أن خطف العمدة شليه التي قتل عرض القرية ، واستخدموا العنف مع صفوان ، وأغلب ظني أن نعمان لجأ إلى الحديث عن الحيلة ، وتفيد استخدام القوة متناً لتساويل موقفه بأنه يتناصر التحول الاشتراكي عن طريق العنف ، في الوقت الذي أعلنت فيه الثورة التغيير السلمي .

ومعها كان الأمر فإن الربط بين الصراع داخل المسرحية ، وبين قضايا فلسفية كلية ليس من القواعد الدائمة في مسرح نعمان عاشور ، وليست له سابقة - مثلاً - في « الناس إلى تحت » .

وتختلف هذه المسرحية من الناحية الفنية عن « الناس إلى تحت » كثيراً ..

الناس إلى تحت شخصيات ، تعتمد على التكنيك التشيكوي الذي يتخلل عن الصراع الأرسطي ، وأحداث التام ذي البدايه والوسط والنهايه ، ويقوم على أساس مرفوق ينطلق من نقطة معينة ، ثم ينمو بشكل تراكمي ، ليصل في نقطة معينة هي هيابه المسرحيه .

الناس إلى تحت مسرحية شخصيات بالدرجة الأولى ، وهذه الشخصيات خلال حركتها وتفاعلها تصنع الحدث بموافقاته الخاصة ..

لكن وابور الطحين مسرحيه حدث بالدرجة الأولى ، فلدينا حدث تام ، له بدايه (إيقاف الوابور وطلب رفع السمر) ووسط (خطف شليه في محاولة الاستيلاء على الأوراق وضرب صفوان وخطف أحد الأطفال) ونهايه (المواجهة بين الفلاحين والملاك ، وفك أسر شليه ، وانتصار المجموعه .

وحين نتحدث عن حدث تام فنحن نعني بالضرورة وجود صراع تام .

ويهيئ الحدث في مسرحتنا الإطاله الواضحه في الفصل الثاني والثالث إلى حد الترهل . ولعل السبب في ذلك هو حرص الكاتب على أن تكون مسرحيته ثلاثة

فصول ، ولو أنه ضم الفصلين في فصل واحد واستبعد الجزء الخاص بإصرار صفوان على اللجوء عرضاً عن القوة ، وكذا المشهد الذي يتخيل فيه يهول نفسه عمده ، وصعد الصراع بعد خطف شبلي إلى نقطة المواجهة مباشرة لجذات المسرحية أكثر تكتيلاً وفكاساً .

والعيب الثاني في مسرحيتها هو التحول غير المتطلي في النهاية ، إذ يقرر العمده ببساطة أن يصبح وابطو الطحين ملكيه عامه ، ولو أن الأمر بهذه البساطة فيقيم إذن كان الصراع ، وفهم كانت المسرحية أصلاً ؟

والشخصيات الرئيسة في هذه المسرحية نونان : ملاك ظلون وفلاحون مظلومون ، عدا رجال ثلاثة هم : مسعود ، يهول ، وسلمان الحلواني . فالأولان بدأ في خدمة السادة ثم تحولوا إلى صفوف الفلاحين ، أما الثالث فهو غريب من البلد ، يشارك كنوع من شهامة القروي الذي لا يقبل الظلم ولو على غيره .

وأهم الشخصيات المالكة : العمده وشقيقه سليم ، وقد عمد كاتبنا إلى إظهار سليم أكثر شراً من العمده ، فهو الذي جعل الفلاحين يتنازلون مرشحين عن أسهمهم في الواوير ، وهو مدير الخطف والعض ، لكن هذا كله ليس كافياً في رأيي لإثباته بطيية العمده أو حسده ، إذا كان طول الوقت يعلم بالتاكيد بأن الواوير ليس ملكاً له أو لأخيه ، ومع هذا شارك في الظلم بالسكوت على ذلك ، بل وأبناه في الفصل الأول يشارك أيضاً في التآمر .

أما أهم الشخصيات بين الفلاحين فهم : صفوان ، جوده ، وشبلي .

وصفوان هو الفنان الذي يواجه الظلم بفنه وتديبيرة الجسوع ، ولعل هذه الشخصية في موقفها من العمده من البذرة الأولى التي كانت وراء كتابة نجيب سرور - خرج المسرحية - لمسرحية « مئين اجيب ناس » التي تعتمد على المواجهه بين حسن الفنان الشعبي والعمده .

أما جوده فهو العامل الذي لم يخن أبنايه بلده ، ولم يتردد في التضحية بوظيفته من أجلهم ، ولم يتراجع عن قيادة الصفوف في وجه الملاك واتباعهم من أجل الحق .

وشبلي هي البنت الجميلة ، التي تحتفظ في صدفها بأوراق ملكيه الواوير ، الذكيه التي تنقل الأوراق في الوقت المناسب الى من لا يشك فيه ، لتقويه التي تتحمل الخطف والحبس في سبيل بلدها .

وهذه الشخصيات جميعاً جيده ، عدا صفوان الذي نراه في جزء من المسرحية يصير على اتباع الحيله دون طائل .

وإذا جئنا إلى شخصية مسعود ، المشرف على وابطو الطحين ، الذي لا يعرف الشرف كما نراه في بداية المسرحية حيث نسجم من الفلاحين هذه الجمل بشفاه :

« يجبر صني ساعة ما أجبر أشيل الشليه » .
« قبل الوزن وعده يمسك فيه » .
« يمد إليه تحت المقطف » .
« أبعاد عنه » .
« بشد اكتاني » .
« بيواعدك على إيه ؟ »

« ولا على حاجيه » .
« خير شي أبقي أرجع على رواجيه »^(١١) .

نجده كلياً من كلاب السلطة ، يظلم الناس لحساب سادته ، إلا أنه في النهاية ، وعندما تشتد المواجهه ينضم لصفوف الفلاحين :

سليم : مسعود ! عجيبه ! إنت معاهم ؟
مسعود : مرائ وولاي .. بلاهم ؟
(وينزل إلى الأهالي ليحتضن زوجته وأولاده)^(١٢) .

ولسنا نعرف من أين جاءت هذه الزوجه وهؤلاء الأولاد فجاء ؟ إن هذه الأسرة لم يكن لها وجود من قبل وإنما جاء بها المؤلف لأنه كان يريد أن يهيئ مسرحيته ، لذا كان خريباً ، وجاء التحول المتسرب عليه مفاجئاً ، وبعداً عن المتعلق الفني .

ويهول في مسرحيتها ككل الهباليل ، ظاهره البله ويطنه العقل ، غير أن الكاتب لا يكشف عن الجبزه الصاقل إلا قرب النهاية ، وبالتالي يد في مطلع الفصل الثالث ، وأظن أن هذا جاء متأخراً للغاية ، وقد ترتب على هذا أن بدا معظم كلامه غير متسق مع شخصيته كأيله .

وهكذا نرى أن الشخصيات هنا جاءت أقل جودة من شخصيات الناس إلى تحت التي تعتمد اعتماداً كبيراً على الشخصية .

وفينا عدا مشهد يهول الذي يتخيل نفسه فيه عمده لا يتكاد نجد كوميدياً في المسرحية ، بل إن هذا المشهد نفسه - كما اسلفنا - زائد .

واللغة في هذه المسرحية تعتمد على السجع اعتماداً واضحاً ، وفي بعض المناطق تصعب موزونه أو شبه موزونه ، والسر في هذا أن هذا العمل كان في الأصل « أوبريت » . وفي في جعلها تذكرنا بلغة رشاد رشدي وتلاميذه الذكارة الذين طالا هاجهم الراحل نعمان عاشور .

وتقع اللغة في الجزء الأخير في وهله الباشرة والخطابة ، نظراً لأن الكاتب يريد أن يجعل فكره في عبارات عملة ، لذا نجد مثل هذه العبارات :

- « المكتنه مغلاش اسباه » .
- « النني آدم سيد المكتنه » .
- « صاحب المكتنه ابل يشغلها » .

وفي نهاية الحديث عن هذه المسرحية نقول إنها تقف وحيدة بين بقية أعماله ، من حيث أنها تجسد معنى كلياً وتجري في الريف ، وتعتمد على الحدث بالمعنى الأرضي ، وتسم بالطبيعة الغثالة .

(٣)

بعد أن تحدثت نعمان عن الملكية التعاونية في الريف جاء دور الحديث عن الاشتراكية في القطاع الصناعي بمجسده في القطاع العام ، لذا أعاد كتابة مسرحية المغناطيس التي كتبها أول مرة عام ١٩٥٥ ، وأسماعها « عطوه افندي قطاع عام » وعبر من خلالها عما يريد أن يقول .

والمشكلة المحورية في المسرحية بلخصها عطوه افندي حين يقول :

« من خمسة وعشرين سنة وأنا ياخذ سته جنيه ، زادت جنيه بقوا سبعة . أنا معاييا الكفاهم بتاعت زمان . الكفاهم . والدنيا كلها زادت .. عملوا صلاوات وعملوا مكافآت وعملوا معالاش وافوهم ارباع . اذوهم زودوهم وزودوهم »^(١٣) .

وطرفا الصراع هما : عطوه افندي ، والحاج حسنين ابو المال ..

وعطوه افندي رجل متهووم الحق ، يورب من واقعه بالسكر^(١٤) . قضى حياته سلبياً . كان حلمه عندما يخرج أن يحمل



لتنجب له الأولاد الذين يريدهم بعد أن عجزت زوجاته السابقات عن ذلك .

وقدم إيجاييه ، لذا ترفض الحاج ، إلا أن الحاج لا يبايئ ، ويوسط فرحانه ، ويشترى الشبكة فعلاً ، ويرسلها لأهلها ، أولاً أن عطوه بعد تحوله الإيجايي يفسد تحطيط الحاج ، ويخطب قمر لمحمود ، ويأخذ الشبكة التي أحضرها الحاج ، ويقدمها على أنها من محمود ، لتنتهي قصة قمر/محمود نهاية سعيدة .

وللجوار هذه الشخصيات التي تقع بين محوري عطوه وحسين هناك شخصية أخرى لها استقلالها ، وإن كانت غير متقطعة الصلة بما يحدث في المسرحية ، وهي شخصية الدكتور غريب .

غريب هو الأخ الأكبر لقمر ، حصل على الدكتوراه من فرنسا في علم النفس ، وعاد ليعالج أهل الحى ، وهو يترصد عليهم حيناً ، ويعود إليهم حيناً ، والمهم أنه هو الذى يشفى عطوه أفندي من سلبته . وإنه يجب ابتسه ، بهذا هذا الاستعراض للمسرحية ننظر إليها نظرة نقدية . .

أول ما نلاحظه على المسرحية أن موضوعها دعائى ، أراد به المؤلف أن يمدد دوراً الثورة لقطاع العام في تصوير وضع العمال وإعطائهم حقوقهم ، حين كان القطاع العام شيئاً جديداً علينا ، لكن ماذا يبقى من المسرحية بعد أن أصبحت حقوق العمال مضمونة بالقانون ، وتغيرت أوضاع كثيرة كانت قائمة في الستينيات ، لعل من أهمها أن أصبح الموظف الحكومى وموظف القطاع العام هم أكثر مواطني مصر ؟

الملاحظة الثانية على المسرحية أن بعض شخصياتها معينة من الناحية الفنية ، وهذا تفصيل الأمر :

● إن نعمان عاشور جعل من عطوه أفندي ، وهو الشخصية المحورية في مسرحيته وبسيطاً لحمل أفكاره الدعائية ، لعلنا لم تأت شخصية من لحم ودم . مثال ذلك أنه يذنبه في الفصل الأول دون تمهيد إلى الثورة على الحاج ، وتهديده ، كي يترتب على هذا تحول مسار الشخصيات التى تقوم عليه المسرحية ، لكن لأن التحول كان مفاجئاً فقد كانت النتيجة في غير صالح الشخصية ، إذ فقدنا الاقتناع بها طوال الوقت .

بالقطاع الحكومى ، لكنه لم يوفق لأسباب صحية ، فاضطر للرضى بالعمل لدى حسين أبو المال . لكنه في النهاية بعد أن أقامت الدولة القطاع العام ، واعتُمت العاملين فيه العديد من المكاسب ، تجدد حلمه بأن يعمل في الجمعية الاستهلاكية ، ومن هنا دبت فيه روح التحول ، فثار على الرجل الذى استغله . وقدم أوراقه للعمل في الجمعية ، وقبلت الأوراق ، إلا أنه رغم هذا وافق على العودة إلى العمل مرة أخرى بعد أن تعهدوا له بأن تكون معاملته في القطاع الخاص مساوية للمعاملة في القطاع العام .

أما حسين أبو المال فهو يقال تمويش لا خلاق له ، يشق في التموين ، وينصب على الضرائب ، ويظاهر بالتدين ، فيخرج ويفتح في محل مصبل ، في الوقت الذى ينجى فيه البضائع للمتاجر بها خارج التموين .

من هذا الخلاف بين المستغل (يفتح الفون) والمستغل (يكسرها) تستمد المسرحية خطتها الأصل ، وحول هذا الخط تنمو غيسوط أخرى تسهم في تحقيق الحركة والصراع في المسرحية .

الخط الأول يرتبط بمحمود أبو المال شقيق الحاج حسين وشريكه ، وصاحب الحق الضائع في بطن شقيقه .

ومحمود رجل عجول ، سلبى ، استغل الحاج فيه هاتين الصفتين ليكون لثروته ، وسبون جاء وقت حساب الضرائب والتموين من السنوات الطويلة الماضية تنازل الحاج له عن المحل ليضد بجعله ويترك له المسئولية .

أما الخط الثانى فهو خط السن ، وهو عامل بسيط ينظر إلى الدنيا بنظائر التواكل ، ويرى أن والديه اللئالي تبايها جمانا تكتب لك في الجنة ، ولذلك فهو غارق في البخور والغشيب ، ولا يعى إلاهيه الحاج ، ويؤكد أنه رجل مبروك ، وينظر إلى عطوه كرجل سكير لا أكثر . ولا يحموله موقفه إلا الزواج بفرحانه صاحبة البيت الذى ينجى فيه الحاج البضائع التى يتاجر بها في السوق السوداء .

والخط الثالث هو خط قمر ، الشاب ، الجميلة ، بنت الأكابر ، سلبية عاتلة القانورى العريقة ، التى يجيها محمودون أن يصرح ، ويريد الحاج أن يتزوج بها

● في نهاية المسرحية يعلن الحاج حسين أبو المال تحوله إلى «قطاع عام» وموافقته على جميع مطالب عطوه وهى :

«المحل يشتغل على حسب القانون الاشتراكى ، العمال في مجلس الإدارة ، والأرباح سنوية ، والملاوات دورية ، والثامن مئى» (١٥) .

وأكثر من هذا يمزق الكمبيالات التى يجب تحصيلها من فرحانه ، ويصبح رجلاً غتلفاً عن ذى قبل . وهذا كله غير منطقي ، ويدكرنا بتحول العمدة في بابور الطحين .

● تربط قمر بين رغبة الحاج في الزواج منها وبين أن تكون جاموسة ، وتردد طوال الوقت وأنا مش جاموسة والسؤال هو : لو أنه كان يريد زواجها دون أن تنجب له هل كان الأمر سيختلف ؟

● أما شخصية الدكتور غريب فهى أسوأ الشخصيات من الناحية الفنية ، فهو بجبهه لإئنة عطوه يريد كسر الحاجز الطبقي ، ويفتتح العيادة في درب عجور وعلاج الناس مجاناً يؤكد إيمانه بالشعب ، لكن تصرفاته وأقواله كلها لا تتفق مع هذا ، فهو يصيح في السق دبا غي، ويشتم عرجي عيادته دبا حماره ويصف الحى الذى يعيش فيه بأنه «قبور حيه» ويقول عن أهل الحى : «هى الأشكال اللى ملما علوازان أرجع تانى أفتح العيادة عشانها ؟» إنه تعالى يصل إلى حد المرض . ولا يمكن تبريره بأن غريب حائر بين ذكره وقلبه ، لأن غريب منذ ظهوره وحتى آخر دقيقة يتصرف بطريقة توحى إنه مريض نفسياً وليس طبيباً يشفى الناس . إنه غير قادر على التكيف لذا يهرب

مثل عطوه بالسكر ، بل نراه في أحد المواقف يتحدث عن الانتحار :

«سألقني أحسن أنا ليـه ماشنقش نفسي ، لو كان البشكير ده أطول من كده كنت شقنت يوه ورحى وانتهيت» (١٧) .

وتعاني هذه الشخصية من الاضغال ، وإحجام الثقافة في حوارها دون مبرر ، وعلى سبيل المثال حين يعرف الدكتور أن أمه وضعت كتبه أثناء غيابها في الصندوق ، يقول هذا :

«المسألة دلوقت تتركز في نقطه واحده : أنا موجود أو غير موجود ؟ زى هاملت . أنا بقيت هاملت . والسؤال أنا موجود أو غير موجود ؟ ردوا عليه . مش عاوز أقم في حيرة هاملت . مش عاوز أقتل حد أو أموت حد .. ردوا عليه . أنا موجود أو غير موجود» (١٧) .

هذا إحجام لاسم هاملت لا معنى له ، وتشلق بجمله شهره لا داعي له . وهذا وذلك يجعل شخصية غريب مفتعله ويوهن إمكانات التعاطف بين المتفرج وبينه .

لكن أسوأ ما فعله كاتبنا بطله أن جعله يشخص مرضي إحدى الفتيات دون أن يراها ، وهذا أمر غير مقبول علمياً ، كما أن التشخيص نفسه فيه سذاجة .

وهكذا يجتمع العيوب على شخصية غريب لتجعلها شخصية باغة السوء .

إن نعمان في هذه المسرحية كان غير موفق تماماً في كثير من الشخصيات وتبسط الكوميديا في هذه المسرحية بشكل ملحوظ ، وفي الأحيان القليلة التي تأل فيها تعتمد أساساً على الألفاظ مثل :

- يتحدث الدكتور مع عطوه عن مرضه فيقول له إن كل ما عندك جاء في «جالو» قاصداً ذكر أحد الأطباء النفسيين ، فيرد عليه عطوه «جالو ولا ماجلوش» بمعنى «قالوا» .

- يقول الحاج إنه سيهرب فقلبيـه ، فيسأله الدكتور «قلبيـه ده مين ؟» . أي أن نعمان في هذه المسرحية فقد الكثير من خصائصه التي جعلت مسرحيات مثل الناس إلى تحت وعيلة البوغرى تتألقن .

■ أما اللغة في هذه المسرحية فقد تأثرت إلى حد بعيد بالشخصيات ، وقد رأينا من قبل

نماذج للمبالشه والمحطايه في أحاديث عطوه ، ورأينا شيئاً من تقعر الدكتور وهو يتحدث عن هاملت ، وهذا وإذاك يصلحان نموذجاً لطبيعة اللغة التي تنطق بها الشخصيات مع معظم الوقت . ولا بأس من تقديم عدة نماذج إضافية من تقعر غريب وعطوه ..

- يقول غريب لأم سنه التي يشخص لها مرض إبتها : «من التشخيص المبدي ببتك مصابه بمرض عصبي عصب . عندها أوربوس كومبلكس .. جنرال أوربوس كومبلكس .. في الحاله العاصيه .. في الحاله السكينه .. وفي أبسط مظاهره» ويقول في موضع آخر إنها تعاني من «الرمز المتقصد للجنس المضاده» ثم يصف لها العلاج : «وعلاجها الوحيد المتعزال الكل .. كومبليت سبيارسن» (١٨) .. يقول عطوه عن مرضه لمحمود :

«المرض اللى عندي تداعى الأمانى . لما توصل لحالة سالب التبايه بنهار الجدار . مايقاش فيه فرق بين الأمانيه وتحقيقها - الخ» (١٩) .

هل هذه هي لغة نعمان عاشور التي طالعتنا وطلعتنا من قبل ؟ إنها لغة مختلفة إلى حد بعيد ، وأظن أن هذا من هذا المستوى السفلى ، وعن ضعف الشخصيات وعدم التجرع الكوميدي في هذه المسرحية هو انخراط نعمان في الدعاية أكثر من اهتمامه بالفن .

(٤) إذا كان نعمان قد وقف محتفياً إلى جانب الثورة واتجاهاتها على طريق الاشتراكية من قبل ، فقد تغير هذا الموقف في النصف الثاني من الستينيات ، وبدأ يكتب منتقداً بعض التغيرات التي تحدث في ظل الثورة ، والتي يمكن أن تؤثر على المسيرة ، وهذا يدل على شجاعته بكل تأكيد .

كتب نعمان عام ١٩٦٧ مسرحية بعنوان «بلاد بروه» رصد فيها التغيرات الهائلة التي تمت لصالح الطبقة العاملة ، وانتقد تسامح الثورة مع الرأسماليين القدامى ، وسماحها لهم بإدارة مؤسساتها الكبرى ، في الوقت الذي يعمل فيه هؤلاء الرأسماليون لتحطيم الاشتراكية وتقريب البلاد .

وقد يقول البعض إن النقد هنا من داخل النظام ولصالحه ومنبعه الغيرة عليه ، وهذا

صحيح ، لكن النظام في هذه الفترة كان حساساً تجاه النقد ، كما أنه كان حريصاً على التغير السلمي وعدم تعصيد الصراع الطبقي ، ومن هنا نشأت صيغة تحالف قوى الشعب ، وكانت الرأسمالية الوطنية إحدى هذه القوى .

ويقوم الجدول وتبين الحركة في مسرحيتنا من خلال الثنائيات ..

● ثنائي النمس / نادر بكت وعهد النمس زعيم عمالي ، له نشاط نقابي واسع ، ودرجة الوعي الثوري لديه عالية ، ولأنه واع للأعباء الرجعية فهو يقف لها بالرصاص ، خاصة وأن الأمر يخص أسرته . أما نادر فهو رأسمالي قديم ، وسليل باشوات ، أتمت الثورة شركة السياحة التي يملكها إلا أنه رغم هذا استطاع تهريب ثروته إلى الخارج باسم ابنته . ويحسن نيه جعلته الثورة يشرف على العديد من الشركات السياحية ، واستغل منصبه للأجاري في البضائع المستوردة التي يحضرها باسم السياحة وهي في الحقيقة لا علاقة للسياحة بها . وأهم من هذا كله أنه أمام الناس اشتراكي صميم وبعيداً عنهم يمتد الاشتراكية وكل إنجازات الثورة ، ويسمها الزلازل .

● ثنائي رحمه / شبكى رحمه ورحمة هي حاة محمد النمس ، وزوجه معلمه الاسطى زلط الذي كان زعيماً نقابياً مرموقاً ، ومن هذا وذلك أخذت فأصبح وعيها حاداً بالرجعية والتقدميه . ولذلك فهي امتداد للحزب الثوري التقدمي في هذه المسرحية ، على عكس شبكى الذي يعتبر امتداداً للرجعية .

قضى شبكى حياته في عيلة الباشوات ، وبعد انتهاء عصرهم اشتغل في الجمعية الاستهلاكية ، إلا أنه ظل في قراة نفسه تابعاً لأسبابه القدامى ، لذلك تسميه رحمه «ريب الرجعية» .

ورغم التناقض الواضح بين الشخصيتين فإن رحمه قررت أن تزوج شبكى حتى تحارب الرجعية الكامنة في نفسه بعد وفاة زوجها النقيب التقدمي .

● ثنائي علي / بدرية علي ابن الطبقة العاملة ، ابن رحمه والمعلم زلط ، دخل الجامعه بفضل الثورة

وأصبح مهندساً ، وتدريب في المساتير والنمسا ، وخطب بديره شقيقة الدكتور فخرى الكيميائي المتزوج من لمانيه ، الذي يعيش في ألمانيا ، ويعاون نادري في تحقيق أغراضه . ولأن بديره تريد السفر إلى بلاد بره فهو أيضاً يريد السفر ، لأنه في الحقيقة مجرد تابع ، والشككة أن بديره تراه متردداً ولا تنسى أصله ، وفي النهاية تسافر وتتركه ويبقى احتمال السفر قائماً إلا أنه لا يسافر .



● ثنائي ابراهيم التمس/بديره

وابراهيم هو شقيق محمد الزعيم العمالي ، مثل لا بأس به ، أحجبت نانا إنيته نادر بك به ، وقررت أن تسافر به من قبل أن تراه ، وعن طريق صديقها بديره وصل حصل اللقاء ، واستمرت العلاقة بين شد وجذب ، خاصة أن محمد التمس كان لا يريد لأخيه أن يقع في شرك الرجعية ، إلا أن نانا تنصهر في النهاية وتأخذ ابراهيم معها بعد إغرائه بأنه سيصبح مثلاً علياً .

وفي حقيقة الأمر فإن حلي وابراهيم مضللان .

● ثنائي متولي/زهيره

وزهيره هي بنت الباشا القديم ، وأيضاً ابنة عم نادر ، أحب السائق الذي يقود سيارة أبيها ، وتزوجته ، فطردها والدها لا من بيته فقط بل من مصر كلها ، وهانت هي ومتولى ثمانية عشر عاماً في أوروبا ثم عادا بعد الغيبة الطويلة إلى بلادها بعد أن أرسل إليها نادر الذي أخذ ثروتيها ، وراح يمنيها بالزواج ، غير أن الشركة التي وضع فيها نادر أموالها تؤمّم وهي في الطريق إلى مصر .

وزهيره في هذه المسرحية يمامه طائره طوال الوقت تحب بصدق ، وتفضي رقه .

أما متولى فهو السائق الذي أحب اليمامه ، وهو شقيق رحه ، وقد عاد إلى مصر غير مهتم بأموال زوجته الغائبة ، بل عاد ليبدأ حياة جديدة ، واشترى سيارة من الخارج ليحولها إلى تاكسي يعمل عليه إذ لم ينس مهنته . وحين يمرض عليه نادر أن يعمل في شركة السباحة التي يديرها يرفض ، ثم يوافق للعمل مديراً للحركة في هيئة النقل . وتحمل امرأته بعد ثمانية عشر عاماً ، وزمرا لمهد جديد يولد من اللقاء بين الطبقيتين .

١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ - ١٤٠٩ هـ

المحب للموسيقى كالألمان ، صاحب الباب ، الذي ينظر لا يحدث في المجتمع من بعيد . . لكن أهم شخصيات هذه الفئة من الناحية الفنية هي بديره ، إنها الممثلة الأكبر للكوميديا في هذه المسرحية . أسهل ما عندها أن تخلع ملابسها حتى في الشارع لمجرد سقوط نقطة عرقسوس عليها ، متمردة على الصناعة المصرية ، ترى في الأقمشة المحلية خيش ، ولا تكف عن محاولة خلعها طوال الوقت ، ويعير عقلها أمام الأجهزة الكهربائية الواردة من أوروبا ، بل وكل ما هو قادم من أوروبا بما في ذلك زهيره نفسها التي عادت من أوروبا بعد سفر طويل .

وعلى العكس من هذه الجوده نجد أن الشخصيات التقليدية ، وبالتحديد محمد التمس وزهره ، مجرد أيقونات ، شخصيات فصلها نيمان عاشور لتحصل أنكاره ، فمحمد ينظم أسرته . . لماذا ؟ لنسمع إليه :

«الولود الجديد صرخته تصد في كل غيظ بنمرة جاموسة ، وفتحة قنائه ، وترن في كل مصنع بزمارة وريده زياده . فما بالك لو كانوا تلاته ؟ عاوزين هم كام جاموسة وكام قنايه ؟ وكام وريده زياده ؟ أكل وكسوه بس . . دا غير السكن وغير التعليم وغير العلاج وغير الجوانح .

وهو مؤمن بالتخيل ، لذلك خطط لأسرته ، حتى إنه يقول لزوجته في أحد المواقف : «هايزه تعيش من غير غطه ؟» وينادي بالأدخار ، ولا يكف من الخطب ، يقول مثلاً :

« . أي نفس لازم يكون عندها السوعي الكفاي بحقيقة الشهورات الاقتصادية ، ما عدا النفس الرجعية ، لأنها نفس قدره . أمارة بالسوء» (١٠) .

وأشد منه خطابه حاته ، رحه ، وهذه نماذج من كلماتها :

- «كله من تأثير الرجعية . . الرجعية لسه تأثيرها واضح على أغلب العقول» وترد على عصيه زهيره بقولها :

«ومش عارفه إيه إلى حصل ؟ العصبية بتاعتهم دي مااعتش تنفع النهارده . داخنا في اشتراكيه يا حبيبي مش لعبه» .

وتفسر رغبة زهيره في الخروج من بيت الأسرة هي وزوجها متولى :

● يبقى بعد هذا رجل واحد لا يدخل في ثنائي من هؤلاء هو ولى الدين بك ، الذي يلذكرنا كثيراً برجالى ، لولان رجائى يتوه بفعل الخمر ، بينا يتوه هذا في التاريخ الفروعى ، فيما يشبه الخيل . وهذا الرجل يربط في ترواته بين الماضى والحاضر ، لكنه لا يتجاوز بشخصه الماضى أبداً ، لذا يصف نفسه بأنه محط .

من تقابل هذه الشخصيات جميعاً تتولد الحركة ، أو لفتل الحدث ، في مسرحيتنا . واعتقد أن الفصلين الأول والثاني من المسرحية فيها حدث أرسطى تام ، يبدأ مع هذه الحالة لا يمثل وجهة نظر نيمان الذي طرح بديره وعلى فكرة السفر إلى بلاد بره على ابراهيم ، ويتأزم عندما يلعب الجميع في الفصل الثاني إلى فيلا نادريك ، ويخرج حين يأتى محمد التمس إليهم ويتقدم جميعاً من يرثى نادر وفخرى وبديره ونانا . ولعل لا أكون مبالغا لو قلت إن هذين الفصلين يمثلان مسرحية كاملة ، إلا أن الغزى في هذه الحالة لا يمثل وجهة نظر نيمان الذي يريد أن ينبه إلى الخطر ، لذا كان من الضروري بالنسبة له كى يعبر عما يريد أن يضيف الفصل الثالث ليضمنه التحليل الذي يهدف إليه .

تعود مرة أخرى للشخصيات . . الشخصيات التي تمثل الرجعية في هذه المسرحية جميعاً مرسومة بدقة ، نادر بك الناعم ، الثابت الجأش ، الحافظ على الثورة ، المتعامل معها . . والدكتور فخرى

وعازله تطلعه معاها الطيفه العاليه ..
الكلام دا بطل .. خلاص .. يح ..
ماعلش منه .. مافيش عندنا طبقه تعل
على بقية الطبقات .

وتدافع عن زوجها الراحل فتقول : «ولا
اكنه كان عامل في البولتاريا ؟»

وحين تذكر زوجها لا تتحسر على موته
لذكرياتها الجميله معه ، بل تقول :

«مات بحصره من ستين سن ، بعد ما
انقررت الاشتراكية .. كان نفسه يدنه
عائش لغايه ما يشوفها ماله البلد» .

وعطيلها زوجها شبكىس عقداً يليهها
عنه ، فتقول :

«دا اللي خلاه يديني العقد علشان
يلخمني بيه ، وفكرت بش فاهمه حركه
التاريخه»^(٣١) هل يمكن أن يكون هذا
أسلوب امرأة مصريه كان زوجها يعمل
سمكرياً في الحاره ؟ وبافتراض أن زوجها
كان نقايا ، وأن زوج ابنتها زعيم نقاي ،
بل ولنفترض أنها متعلمه فهل رأينا سيدة
مصريه تتحدث بهذه الطريقه ؟ إنها ليست
شخصيه حقيقيه ، إنها بوق ، ولم يعطها
قيمة فنيه سوى قدره نعمان على رسم
شخصية المرأة المتسلطه التي رأيناها من قبل
في بيبيج هاتم ، وأجاد في رسمها مرة أخرى
في زينب الدوغري .

وقبل أن نترك الشخصيات للحديث عن
الكوميديا نقف وقفة سريهه عند شخصية
زهيره .. عند زيارة زهيره ومتولى لنادريك
في بيته تشباهر هي وزوجها ، ثم تطلب من
نادر الحماميه ، والبقعل يقوم بصحبته لأهل
ويطلب من الدكتور فخرى أن يصحب
متولى للأنثيه ، ثم يدور بين زهيره ونادر
حوار غريب نسمع فيه هذه العبارات من
زهيره :

زهيره : يا خساره .. يا خساره
يا نادر .. يا ريتي حبيبتك انت الأول بدل ما
كنت أقنع فيه .. السوحش .. رجس
لأصله .. سواق .. دا حق كان
عربجي .. عربجي .

السوحش ، ياما بكائي ، انت فاهم احنا
كنا في أوروبا مراتحين ؟ دا بدلتي .. أنا
عازفه عشت معاه العمر دا كله
أزاي ؟ ... هو علشان رجس لأله
وطاوعته ورحت معاها عندهم ؟ شمشو ،
بدلون ، ييكهروني في نادر وييكهروك انت
كان .

دول عائشين على نعمتنا وفلوسنا .
بيتشرطوا علينا بالزلازل»^(٣٢) .

هل هذا تصرف أو حديث سيده نراها
طوال الوقت تتعلق بوقية زوجها ، وقيلت
أن ترك البلد وتساو إلى آخر الدنيا لأجله ،
وضحت بثروتها في سييله ؟ هل يمكن أن
تفضل سيده مصريه ، أو حتى غير مصريه
هذا امام خصمها بعد ثمانية عشر عاماً من
التحلى والثياب ؟ ألم تفكر في أن هذا
سيجعل نادر يشمت فيها ؟ ألم تفكر في أن
هذا سيسيء للإنسان الذي أحبه أسم
خصمه الذي كان يريد أن يأخذها منه ذات
يوم ؟

إن نعمان كتب هذا الموقف غالباً ليهد
لنهاية ساعته للفصل الثاني ، تشرج فيها
الخيوط بعد أن تعتمد وتحتم ، لكنه لم يكن
موفقاً في رأى من الناحية الفنية .

ولا شك أن كم الكوميديا في هذه
المسرحية يسوق كثيراً ما رأيناها في وأبور
الطحين وعطوره افندي ، وقد تحدثنا من قبل
من الحركة كمصدر للإضحك عندما أشرنا
إلى محاولات بدرية الدائم خلق فستانها ،
إلا أن الحركة ليست هي المصدر الوحيد
للإضحك في مسرحيتنا ، فهناك أيضاً
المفارقات اللفظية ومن أمثلتها هذا الحوار
بين زهيره وزوجها :

زهيره : سي ترو .
زوجه : انتي سي ترو ، وأنا ساتراه ،
وامنتروش ليه ؟^(٣٣) .

ومن أمثلتها هذا الحوار بين إبراهيم
وبدرية التي خلعت فستانها لسقوط
العرقوس عليه :

بدرية : أله بالعرقوس ؟
إبراهيم : عازله بالقصب ؟^(٣٤) .

والقصب هنا فيها تورية بين القصب
كمشروب ، والقصب الذي تزين به
الملابس .

وهناك أيضاً اللزمات كمصدر من مصادر
الإضحك ، ومن أمثلة ذلك «كلمة القدره
التي يكررها شبكىس في الفصل الأول
ويتسلطها منه محمد النمس ويجعلها لازمة
يلقن بها على حديثه .

أضف إلى هذا الطليعه الخاصه لشخصية
زوجه كامره متسلطه ، باعتبار أن هذا النوع

من الشخصيات مصدر مضمون وجرب في
مسرح نعمان عاشور .

وأظن أننا لم نعد في حاجة للحديث عن
اللغة بعد التلميح التي رأيناها عند الحديث
عن شخصيتي محمد النمس وزوجه ، فهي
مباشرة وخطبيه ، ونجما يتعلق برحه تعتبر
اللغة أصل من مستورها كثيراً . وعمل
العكس من ذلك نرى اللغة في بقية المسرحية
متسقة مع الشخصيات ، ومتدفقه ،
ودستقه من صميم الحياه اليومية كما يلقى
بالمرح الواقعي .

وفي هذه المسرحية يكرس نعمان عاشور
الإيجام ثلاث مرات ، فهو يهي الفصل
الأول بأن تقول رحمه لابنتها وشبكىس زوج
المستقبل :

«دا فصل المؤلف ، هو اللي عاملها فينا
وفيكم وفي الجمهور وخضيا على النقاد ..
النقاد .. علشان يشتموه من أول
سأته»^(٣٥) .

وتكرر المسأله مرتين في الفصل الثاني ،
مره لأن نانا تريد أن تأخذ إبراهيم بعيداً عن
عيون الجمهور ، ومره لأن الحديث تروق -
كما يحدث في اللا معقول - وعلى الممثلين أن
يجدوا له حلاً . وفي رأى أن هذه المحاولة
من نعمان عاشور لا أهمية لها من الناحية
الفنية ، ويمكن الاستغناء عنها تماماً دون أن
تتأثر المسرحية .

(٥)

بعد حرب أكتوبر حدث في مصر تغير
هائل شمل الحياه الاقتصادية والاجتماعية
والسياسية ، فقد بدأت الطبقات التي بشر
نعمان جبهوتها إلى الصعود ، وظهرت
الرسمائيه ، وقرغت الاشتراكية من معناها
تحت دعوى الانفتاح ، وأصبح الانفتاح
مرتبطاً باختلاقيات جديده على المجتمع
المصري ، أساسها البحث عن المصلحه ،
والارتباط بالغرب فيما ينتجه من سلع
استهلاكية ، وضرب الصناعه الوطنيه ،
بالإضافه طبعاً إلى مفهوم النهب والكسب
السرعي منها كان المقابل .

وأكثر من تألم من هذا الوضع فتتان :
الذين بشروا بالثوره قبل حدوثها ثم أبدلوا
بعد أن تحققت وقفوا إلى جوارها ، والجيل

الذي تربى في ظل الثورة وتشرب مبادئها وخاض معاركها في ١٩٦٧ و ١٩٧٣ . وكان لابد أن يكتب أصحاب الأقلام الشريفة عن هذا ، وأن يصفوا المرحى ويشخصوا العله . وبالفعل كتب الكثيرون ، ومن أهم من كتبوا مؤلفنا المتميز بقضايا وطنه : نعمان عاشور .

ونعمان عاشور في هذه المرحية لا يتنقد من داخل النظام كما رأيناه من قبل ، بل من موقف المعارض ، ومعارض في عام ١٩٧٧ الذي كان بداية لمصادرة حرية الرأي وضرب المعارضه . وهذا أمر يجب له دون جدال .

اختار كاتبنا قيمة شهيرة في الأدب العالي لينسج على منوالها ، وهي تيمة «هوقة الغائب» . والغائب في مسرحيتنا هو الضابط هشام الذي شارك في حرب أكتوبر ، ولم يعد من الحرب ، وظنوا أنه استشهد ثم تبينوا أنه أسير في إسرائيل ومصاب بشلل في سبب في بتر ساقه ، وفجأة يعود ليبري ما جرى في مصر أثناء غيابه . وما جرى طبعاً هو الانفتاح .

كان هشام ينتمي لأسرة متواضعة ، فولاده عطاش في حي المديح ، وحين ذهب إلى الحرب لم يكن والده يملك من حطام الدنيا سوى عل المطارة والمزول الذي يقيمون فيه في المديح ، إلا أنه عند عودته يجد أن والده يملك برجاً من تسعين شقة في الدقي ، تلوه قلائد ، ويقع في الدور الأرضي منه بوتيكا يعمل اسم فلانمنجو . ويتسابق اخوته وغيرهم على تاجير الشقق مفروشه ، باعتبار الدقي هوى العرب ، كما يتسابقون في استيراد أحدث المودات في كل شيء بطيعة الأغنياء الجدد ، ويعملون شعارهم بدل الحكمه القائلة «يقيني بالله يغني» ساعة على شكل صاروخ .

ولا يعتمد نعمان تصوير صراع بين هشام واخوته ، أي بين من ضحى لبلد مصر ومن استفاد من النصر وحوله إلى مصلحة شخصية بدلاً من أن يكون مصلحة عامة ، بل اعتمد على تصوير ما يفعله المتفوضون ورفض هشام الدائم لكل ما يفعلونه .

وليس هشام أنصار يقفون إلى جواره ليكونوا طرفاً قريباً في الصراع ، فلا يقسم به سوى زوجته ، وشباب من الطليقة العاملة

عصامي الثقافه اسمه مبارك ، أما بقية أبطال المرحية جميعاً يقفون في الجانب الآخر .

ويتزعم أبطال الانفتاح عصام شقيني هشام ، ودولت زوجة أبيه التي تزوجها سرا لمدة عشرة أعوام ، ويدور في ذلك عصام شقينة فيفي وزوجها حنفي .

ويستل الانفتاح يعتمد في استيراد البضائع على مجموعة من تجار الشنطه العرب ، أو بالتحديد الفلسطينيين الذين يحملون أسماء متاضلين ويظهرون أمام الناس بمظهرهم ، وليسوا في الحقيقه سوى أسوأ التجار .

ولأن عصام رجل عمل فهو يتآمر على الجميع الذي يريد والده أن يقيمه في الدور الأرضي ويتهند تحويله إلى روتيكات ، ويجهد في أن يأخذ القلائد التي تسكنها اخته ووالده كي يدخلها في مشروعه لتأسيس لوكانده وملهى ليل ، وكأنه ليس من صلب رجل كان بالأسس شيخ طريقه .

أما دولت فهي استاذة الجميع ، منها يتعلم الجميع فن إدارة الشقق المفروشه ، وغيرها . وقد نجحت في الزواج بالشيخ سلامه والد هشام وعصام وجعلته أشبه بالختام في اصيها .

لكن أغرب الشخصيات ، وأصعبها فنياً ، هو الولد : الشيخ سلامه ، الذي يظهر شيئاً ويطن آخر ، لقد عاش بين الجميع كمطار وهو يخفي أنه يجمع مئات الألوف من جلود الحيوانات التي باعها مرة واحدة ونقلته مرة واحدة

من صاحب عطاره إلى صاحب أعظم برج في الدقي . وهو يحاول أن يفتح هشام كبر يصعد لياخذ القليل المخصصه له شخصياً فتقول في أنفستا ياله من أب عطوف ثم تتبين أنه يريد شقة هشام ليعطيها لزوجته لتزجها مفروشه ، ثم يقول إنه يعترم الحج لأنه قصر في أداء الفريضة ولا تلبث أن تتبين أنه يريد الابتعاد خوفاً من ضغط زوجته وأولاده عليه من أجل تنفيذ مشاريعهم ويعرض على هشام أن يدير أملاكه في غيبته بدلاً منه فظن أن هذا حباً وتقديراً منه ، وسرعان ما تعرف إنه يريد أن يتركها له لأنه الوحيد الذي لن يدير الأمور لصالحه الشخصى . إن هذا الشيخ الذي يبدو بسيطاً هو في حقيقه الأمر داهيه .

وكو يعشق نعمان إحساننا بالخلاف بين هشام وبين عائلته يجعله مشغولاً برسم لوحة عن جندى كان معه في الحرب ، قطعت الشنطة رأسه ، وحين نظر في الرأس وهو يطير وجد فيه نظرة غريبة ، فراح يبيت عن سرها ، وأخيراً تبينه . لقد كانت تحذيراً عما هو آتٍ ، من الأبراج الانفتاحية التي بنيناها لتتحول إلى شقق مفروشه وملأه ليليه وبوتيكات ونسنا أن نبنى بدلاً منها مساكن لسكنى القبور من أبناء مصر الملمعين ، ولذا يرسم في لوحته صاروخاً على شكل البسرج ويجعل فيلتي السطح رأس الصاروخ ، ويرفض أن يشارك في اللعبة بأى شكل من الأشكال .

وقد وقع نعمان عاشور على معنى إنسان جيد وعميق يتمثل في شخصية هشام العائد من الحرب في مواجهة أسرته التي رأيناها ، ولا شك أن هذه المواجهه ترقى بموضوع المرحية ليتجاوز الفتره المحدوده التي تناولها إلى أفاق البقاء والديمومة ، إذ أصبح الأمر ليس خلافاً بين الأشخاص بل بين القيم ، بين من ضحى ومن انتفع ، بين العطاء والالتهازه ، وهاتان قيمتان لا يخلو منها زمان أو مكان .

ولعلنا لسنا من خلال العرض السابق للمرحية واشخاصها أن الكاتب كان غاية في التوفيق في رسم شخصياته سواء الأب المزودج الايماء ، أو دولت أو عصام أو غيرها ، لكن هناك شخصية . حملها كاتب أكثر من امكانياتها اللغويه ، وهي شخصية عزوز النقاش الذي يعمل في نقاشه الجامع ، فهذه النقاش يدعو للشيخ سلامه فيقول :

«ربنا يشرف مقدارك ويعلم مراتبك ويملكك نص عمارات الدقي ، بلاش نقول مصر كلها ، لحسن تحملك تحمى سكينه .

فهل يعرف الاسطوانات مثل عزوز تعبیر ونحمه سكينه ؟

مثال آخر : يصف عزوز مشهد استناد الأب على صدر زوجته بقوله : «مشهد الاحتضار في روميو وجولييت» فهل يستطيع أسطى أن يعرف كلمات مثل «مشهد» و«احتضار» فصلاً عن روميو وجولييت ؟

مثال ثالث : في المشهد النهائي حيث يتكلم الجميع بجوار عزوز التدخل فنتبه

ولت، فيصبح ومائش ديمقراطية، فهل كلمة ديمقراطية هي إحدى كلمات قاموس الأسطوانات ؟

إن عزوز عضو في نشائي من العمال، طرفة الأول هو مبارك الذي كان أزهرياً ثم خرج من الأزهر دون أن يكمل تعليمه، ومبارك هذا يتحدث بالحكمة طول الوقت، ومع هذا فقلته ميرر لأنه كما عرفنا دالم الإطلاح، لكن عزوز ليس له ما يبرر هذا المستوى اللغوي .

ورغم اقرارنا بأن حديث مبارك ميرر إلا أن هذا أيضاً لا يمنع من أن نشير إلى أنه خرج في مواضيع قليلة عن أي احتمال للتبرير كان يعرف اسم مرض نفسي باللغة الانجليزية . يسأله عزوز قرب النهاية : «يقولوا عليها إيه الحاله دي عندكم في علم النفس يا أستاذ مبارك ؟» فيجيبه مبارك : «ديجوسو بيليتي» ولسلاسل ليس لدى معجم لعلم النفس لأراجع مدى دقة هذا المصطلح ، لكن أيا كان الأمر فهذا أكثر بكثير من امكانيات الشخصية .

ملاحظة أخرى عل إحدى الشخصيات، وهي شخصية دولت : لقد نعدمت كاتبنا عند تقديمها أن يوحى لنا أنها رئيسة شبكة للمخابرات، حيث جاءت بحيرة التي تعمل معها ، ودار بينهما هذا الحوار :

بيهره : أنا عاوزة أستاذن يا مذام النهارده وبكره .
دولت : ليه ؟ مش وقته يا بيهره .

بيهره : عيلى مشوار صغير في اسكندرية .. يوميون اثنين وراجعه .
دولت : حتروحى مع حد ولا تاخذى اتومبيل ؟

بيهره : طبعاً مش رايحه لولحى^(٣٧) .

ولست أدري من هذا التلميح ، بل هل هذا الإصرار على تصوير نساء الطبقة العليا دوماً كمعاهرات في مسرح نعمان عاشور كما رأينا من قبل في بديره وثاناً في مسرحية «بلاد بيره» ، مع أن هذا ليس ببدى قيمة من الناحية الدرامية .

● هناك بعد هذا ملاحظتان على الحدث ..

الملاحظة الأولى أن نعمان يستخدم أسلوب كسر الإيهام في الجزء الأخير، ويطلع المسرحية بشيء من حيلى التجريب

حيث يأمر مبارك الجميع بأن يرفعوا أيديهم ويقفوا صامتين ، فتسأله فينى :

فىنى : خليتنا نعمل كله ليه يا مبارك ؟ مبارك : مش اتنا ، ده المؤلف بتساع الرواية لغامها فاضيه لا فيها أغاني ولا فيها رقص ولا فيها استعراضات قال لك أعمالها بالكورس^(٣٨) .

ويستمر المشهد عدة صفحات على هذا الأساس ، بحيث نرى فيه الشخصيات نوعين : أبطال وكورس ، ويأخذ الأبطال وحدهم حق الحوار بينما يقف الكورس يشاهد .

إن نعمان في اعتقاده كان طموحاً إلى التجريب ، لولا أنه كان حريصاً على أن يلتزم بأشكال سهله ، جيده التوصيل للجسم العريض الذى يريد أن يبلغه رسالته لذا جاء تعامله مع التجريب محدوداً في أضيق نطاق .

الملاحظة الثانية ، هي في حقيقة الأمر مأخذ على نعمان عاشور ، وتتعلق بالنهاية ، حيث جعل الممارات المحيطة بالبرج تنفجر ، كرمز لما سوف يحدث في المستقبل . وفى رأى أن هذه النهاية الرمزية لا تتسق مع السياق العام للمسرحية وإنما جاءت لتعبير عن فكرة نعمان أكثر مما جاءت كنتيجة طبيعية لنمو الحدث .

والكوميديا في مسرحتنا جيده ، وإن كانت في معظم الأحيان تعتمد على التواخى اللفظية ، أما اللغة فمعبه ، وعدا الملاحظات السلبية التي أشرنا إليها عند الحديث عن شخصي عزوز ومبارك فلا يوجد بها عيب .

إن مسرحية «برج المدايح وأحله من أجود ما كتب نعمان عاشور لما فيها من معاني سامية وشخصيات جيده البناء ، وجعل حتى بين هذه الشخصيات ، ولغة معبره .

(٦)

نخلص مما سبق إلى أن نعمان عاشور عاش حياته كاتباً ملتزماً بقضايا الوطن ، وهذه ميزة تحسب له ، لكنها أدت به من حيث لا يدري إلى اختيار موضوعات عبارة أحياناً ومعالجات فيه أقل مما ينبغي أحياناً أخرى ، ومع هذا فقد ترك نعمان أعمالاً عديدة ستبقى على الزمن

المواش :

١ - نعمان عاشور : الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ج ١ ص ٢٢٣ .

٢ - د. على الراعى : المسرح في الوطن العربي ، الكويت ، ١٩٨٠ ص ٩٥ .

٣ - الأعمال الكاملة ج ١ ص ١٢٩ .

٤ - السابق ص ١٤٦ .

٥ - السابق ص ١٤٧ .

٦ - نعمان عاشور ، الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ج ٣ .

٧ - الأعمال الكاملة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ج ٢ ص ٩٦ .

٨ - السابق ص ٥٣ .

٩ - السابق ص ٦٧ .

١٠ - السابق ص ٦٨ .

١١ - السابق ص ٣٨ - ٣٩ .

١٢ - السابق ص ٩٣ .

١٣ - الأعمال الكاملة ، ج ٣ ص ١١٢ .

١٤ - هذه هي الشخصية الثانية التي تلعب دوراً رئيسياً في مسرح نعمان عاشور بعد رجائي ، ونجلها دالة الإيمان ، غير أن إيمان عطوه ميرر برغبته في المحروب ، بينما إيمان رجائي غير ميرر .

١٥ - المرجع السابق ص ١٦٢ .

١٦ - السابق ص ١٢٣ .

١٧ - السابق ص ١٣٣ .

١٨ - السابق ص ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٢٩ ص التوالى .

١٩ - السابق ص ١٤٨ (ج ٢) .

٢٠ - النصوص الواردة على لسان محمد هنا من المرجع السابق ص ٤٦٥ ، ٣٦٥ .

٢١ - النصوص الواردة على لسان رحمه من المرجع السابق ص ٣٨٠ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٤٦٦ على التوالى .

٢٢ - السابق ٤١٨ - ٤١٨ .

٢٣ - السابق ٣٨٠ - ٣٨١ .

٢٤ - السابق ٣٨٧ .

٢٥ - السابق ٤٠٠ .

٢٦ - الأعمال الكاملة ، ج ٣ ، ص ٣٨٤ .

٢٧ - السابق ص ٤٤٩ .

فيديو عامي ١٩١٥ و ١٩١٦ . إلا ان هذا النجاح لم يكن مستمرا ، كما ان تعدد الأزمات التي مرت بها الفرقة قاد إلى حلها حوالي عام ١٩٢٠ .

قبل ذلك بأربع سنوات ، هجر الفرقة نجيب الريحاني ، اهم تلاميذ عزيز عياد^(١) . وكان ذلك لسببين . سادى ومهني . فهو يوضح في مذكراته انه لاحظ ازدياد اعجاب الجماهير به يوما بعد آخر ، ومع ذلك كان يعاني الفاقة والامهال من فرقته . فطلب من عزيز عياد ان يضع اسمه في الاعلانات ، لكن طلبه قوبل بالرفض . لذلك قرر ان يهجر هذه الفرقة التي كانت — في رأيه — تسير نحو الخراب^(٢) ؟

الفراكو - آراب

القطعة بين الريحاني وعياد ، الصديقين وزميل العمل منذ فترة طويلة ، تمثل في نظرنا مرحلة هامة في تطور المسرح الكوميدي في مصر . فاذا كان تلميذ عزيز عياد احس بقدرته على منافسة استاذة ، فذلك يعني ان اتجاهها مخالفا لمدرسة عياد ، مدرسة الفودفيل المترجم ، كان قد بدأ بتشكيل . فالفصومة بين رجل المسرح كانت اكثر جوهرية مما يمكن ان توحي به « ذكريات » الريحاني التي اشترنا إليها ، والتي هي الوثيقة الوحيدة عن القطعة بين الفنانين . في الواقع نشأ النزاع عن مشكلة منهجية : هل يترجم الفودفيل الفرنسي أم يقتبس ؟ كان عزيز عياد يصور حل عدم اجراء اية تعديلات في التوفيفلات المترجمة لتتمشي مع اللوق المصري . وكان هذا في نظر الريحاني السبب الرئيسي في خراب اول فرقة كوميدي في مصر^(٣) . وبالعكس كان الريحاني يعتقد في ضرورة اقتباس ، بل وحتى تحوير المسرح الفرنسي . انه كان يريد صنع مسرح مصري حقيقي ، او حسب تعبيره : « مسرح مصري ، مسرح ابن بلد ، فيه ريشة والطعمية » و « الملوخية » « مش ريشة » البساطاوس الملوقة « والبتيك » . مسرح نتكلم عليه اللغة الى يفهمها الفلاح والعامال ورجل الشارع ، ونقدم له ما يجب ان يسمعه ويراه^(٤) . وهو ما سوف يهبطه بعد مرحلة الفراكو — آراب :

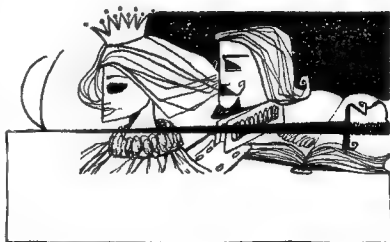
ترك الريحاني فرقة عزيز عياد في مايو ١٩١٦ ، الا انه قبل الاشتراك مع صديقه استيفان روسي في تمثيل اسكتش ناحش في

أولا : ما هو الفراكو — آراب ؟

كان المسرح الكوميدي في مصر قبل عام ١٩١٦ يتكون اساسا — باستثناء الفصل المصحك — من ترجمات واقتباسات عن مولير وفود فيلات مترجمة . وفي رأينا ان ميلاد اول صيغة للكوميديا المصرية الحديثة كان في يولييه عام ١٩١٦ . ولم يكن هذا الميلاد في مسرح ، ولكن في كباريه يحمل اسم « آيه دي روز » . هذه الحقيقة التاريخية جديدة بالتحليل كي نفهم سببها ، ولكي نستخلص منها النتائج .

لقد ناضلت فرقة عزيز عياد سنوات طوال لتقديم الفودفيل الى الجمهور المصري حتى تحقق لها النجاح بتقديم مسرحيات

د . جلال حافظ



كباريه و آيه دى روز^(٥) . كيف سمح هذا الممثل - الذى على رعى بقيمته الفنية - لنفسه مثل هذا الريمان ؟ لقد قبل الريمان مسرحا داخل كباريه كى يحقق طموحه المسرحى كما يوضح د . الراعى^(٦) . فقد كان من المستحيل عليه الحصول على مسرح آخر . وبعد عدة ايام من بداية العمل ، حصل على موافقة مدير الكباريه على تقديم مسرحيات فرنسية من فصل واحد^(٧) . ورغم فشل هذا المشروع ، الا ان دلالة واضحة ، لقد كان الريمان ينو ان يجعل من الكباريه مسرحا لنفسه .

ولقد فرض الكباريه قانونه على فن نجيب الريمان بطريقتين : أولا وضع جمهور الكباريه حدا لتجربة الريمان في تقديم مسرحيات فرنسية ؛ فالجمهور المهتم بالغناء والراقصات كان يدير رأسه بعيدا حين يبدأ انصراف المسرحي^(٨) . نفس هذا القانون فرض نفسه بطريقة اخرى حين حدد الصيغة او الشكل المسرحى الذى كان على وشك الظهور . ان ذوق جمهور غير متجانس (مكون من مصريين وجاليات اجنبية وجندو انجليز) وكذلك عناصر العرض المثورة بالفعل من غناء ورقص ، كل ذلك قاد الريمان الى نوع من « الريفيو » المسمى « فرانتكو - آراب » . وهو عبارة عن مسرحية صغيرة مكونة من عدة تابلوهات راقصة مصحوبة بالغناء وبعض المواقف الكوميديا القصيرة التى تخرج فيها الاغنيات العربية والفرنسية كما تختلط العامة المصرية بالفرنسية في الحوار . وتحكى المسرحية القصيرة مغامرات العمدة كشكش بك الذى يحضر الى القاهرة بحثا عن اللذات لدى غايات العاصمة . وقد قلد الكسار نفس هذه الصيغة الريمانية في « كازين دى بارى » مستخدما بطلا آخر للفرانتكو- آراب هو البريرى عثمان عبد الباسط الذى كان الكسار قد ابتكره من قبل . وساد الشكل البدائي الأول للكوميديا المصرية الحديثة ، وهو الفرانتكو- آراب ، المسرح المصرى في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى . فقد كثر مقلدو الريمان والكسار في كل مكان ، في القاهرة وفي الاقاليم . وهذا الانتشار حدد الخاصية الجوهرية للمسرح الكوميدي لفترة ما بين الحربين ، وهى التابلوهات الراقصة التى تزين معظم المسرحيات الكوميديا .



موليير

ثانيا : مصادر وتطور الفرانتكو -

آراب

١ - الريفيو .

شهدت القاهرة والاسكندرية ، في فترة ما قبل الحرب الأولى ، رواجاً لمروض الريفيو التى كانت تقدمها في الكباريات فرق اوروبية وخاصة فرنسية^(٩) . وإلى جانب هذه العروض المستوردة ، كان بعض الفنانين من الجاليات الاجنبية ، وربما بعض المصريين ايضا ، يقدمون ريفيوات يطلق عليها « محلية » . وفي هذا المجال ساهمت فرقة جالانزى « التى كانت تقدم عروضاً للفودريل بالفرنسية » مساهمة فعالة . ويبدو ان صفة « محلية » كانت تعني ان الريفيو معد في مصر ، وان موضوعه مستمد من الحياة

الاجتماعية المصرية ، قبل « ريفيو الحشيش » الذى قدمته جالانزى عام ١٩٠٨^(١٠) . ولما كان الريفيو المحلي يعرض لجمهور غلط مكون من المصريين والعديد من الجاليات الاجنبية المتنوعة الجنسيات ، فانه كان يستخدم في آن واحد الفرنسية والعربية ، مع الانجليزية احيانا . ومن هنا مصطلح الفرانتكو - آراب الذى اطلق على هذا النوع .

وحين قدم الريمان ، عام ١٩١٦ ، مسرحياته القصيرة في « الآيه دى روز » ، لم يفعل أكثر من ان استعار نوعاً دائماً بالفعل . وكان يقدم مسرحياته هذه باسم الفرانتكو - آراب حسب المصطلح السائد . وكان النقد المعاصر يصنفها بالتالى في نوع الريفيو^(١١) . فلذا ما كان بعض النقاد المحدثين يعتبر الريمانا مبدعاً لنوع الفرانتكو - آراب^(١٢) ، فهذا خطأ مصدوره عدم دقة البحث في اصول المسرح المصرى .

وحاول الكسار - الذى كان مازال ممثلاً مجهولاً - ان يقلد الريمان عام ١٩١٧ . فعلى نسق ريفيو « كشكش بك » في باريس ، عرض الكسار ، ابتداء من شهر ابريل ، ثلاثة ريفيوات ذات اخراج ضخم هي : « البريرى في باريس » - « البريرى في مونت كارلو » « البريرى في مؤتمر ستوكهولم »^(١٣) . وقد تجيز الاخراج والديكور والرقص في هذه العروض بجودة فائقة حسب اقوال الريمان نفسه^(١٤) .

وهكذا قرر الريمان - بدوره - ان يقلد منافسه في مستوى العرض . وحصل ذلك استمر في تقديم الريفيو ولكن بفرقة مختارة بعناية ومصحوبة بأوركسترا كبير على مسرح مجهز تجهيزاً جيداً^(١٥) .

سار فرانتكو - آراب الريمان حل صيته الأولى ، الا انه بدأ يفقد تدريجياً خاصية من خصائصه الجوهرية ، وهى المزيج اللغوى . ويرجع ذلك الى تأثير الأحداث السياسية لعام ١٩١٩ من جهة ، وإلى تعاون الريمان مع بديع خيري في التأليف من جهة اخرى . وهكذا توجه الريفيو عند الريمان وجهة جديدة ، فانحسب في آن واحد ذائع عن نضال وتجزؤ بروح السخرية (ج) في مسرحيات « اش » - « ولو » - « فشر »^(١٦) .

شخصية عمدة آخر مثلها عزيز عيد في كوميديا من فصل واحد لإبراهيم رمزي هي « دخول الحمام » ، تشابه كثيرا مع شخصية كشكش بك^(٢٤) . وهذا الفرض المستند على التماثل بين الشخصيتين غير صحيح ، لأن مسرحية إبراهيم رمزي قدمت بعد ثلاثة أشهر من ظهور الشخصية الرجمانية على مسرح « الأيه دي روز » في يوليو ١٩١٦^(٢٥) ، مما يوحى بالتفكير في تأثير عكسي .



على الراعي

ومهما كان الفرمان الاخران خاطئين ، الا انها يساعدان النقد على التوجه في الطريق الصحيح للبحث . انهما يثيران الى ان البحث يجب ان يتوجه في المقام الاول الى مدرسة عزيز عيد التي يسمي اليها الرجماني ، وفي نفس هذا الحقل شديد المستشرقان باربور^(٢٦) ولانداو^(٢٧) وجهة نظرهما . ففي رأيها ان غلط العملة عند الرجماني ابتكره من قبل عزيز عيد . ونفس الرأي تقرره مجلة « التياترو » المصرية التي تؤكد ان هذه الشخصية ابتكرها عزيز عيد على مسرح فرقة جالزني عام ١٩٠٨^(٢٨) . فلذا كان هذا الفرض يقترح مصدرا محتملا ، الا انه لا يشمل كل ابعاد الشخصية موضوع الدراسة . ان كشكش بك المفترض انه اقتبس عن هذه المسرحية او تلك لعزيم عيد ، لا ينظر شيئا المثل المصور في النصوص المسرحية المخطوطة الشديدة التنوع التي فحصناها . فقبل كل شيء يجب ان نلاحظ ان كشكش المسرحيينات والشلائييات ليس ثمرة المخيلة الرجمانية وحدها . فنحن يمكننا ان نؤكد على ضوء قراءتنا لمسرحيات الفرانكو- آراب ان هذه الشخصية ابتكرت ويطورت بقلم ثلاثة مؤلفين وعلى اربعة مراحل : الرجماني رسم ، عام ١٩١٦ ، للملم البسيطة لأول صورة بدائية للشخصية التي ليها في ثلاث مسرحيات « وهي « تماثيل با بطة » - « ستة رجال » - « بكرة في المشمش ») والتي ينحصر دور كشكش فيها على فقرات حوارية فكاهية مقدمة بين تابلوهات الرفيو . هذه المسرحيات الثلاثة تقدمت ولم يتعرض اي ناقد لها بالدراسة . ومن ثمة فمن المستحيل - حاليا - تقدير مدى تأثير عزيز عيد او غيره من هذه المرحلة .

بعد ذلك اخذ امين صدقي نفس شخصية كشكش بك ، حبس عالم

بعد ذلك - وفي سرعة - سيتحول الرفيو الرجماني الى نوع يقف في منتصف الطريق بين الرفيو والابريت (مثل « الليالي الملاح » - « ايام العز ») وسيطلق عليه النقاد حينئذ مصطلح ابريت ، ويستعيره كذلك ايضا د . ليلى ابو سيف ، مؤرخة الرجماني^(٢٩) .

٢ - الفودفيل .

(١) شخصية كشكش بك .

اهتم الرجماني بتسجيل لحظة ميلاد كشكش بك ، الشخصية الرئيسية في الفرانكو- آراب . « لست أدري اكنت في تلك اللحظة نالسا ام سيطقا ، وانما الذي اؤكد انه اني رايت بعني رأسي خيالا كالشيخ ، يرتدى الجبة والغفطان وعلى رأسه عمامة وبغية كبيرة . فقلت لنفسى ماذا لو جئنا بشخصية كهذه وجعلناها عماد روايتنا ؟ ولم اتوان في نفس الدقيقة ، وكانت السادة الحفاسة صابحا . فقممت من فراشى وأيقظت اخي الصغير ، وكان في خير حورن وساعد . ورحلت امل حبه يهكل الموضوع الذي صممت على اخراجه . وكان عبارة عن عمدة من الريف وفد الى مصر ، يحمل الكثير من المال ، فالتفت حوله فريخ من الحسنان اصعبن ماله ، وتركته على الحديقة . فعاد الى قريته يعرض بنان النتم ويقسم اغلظ الايمان بان يتوب الى ريشه وان لا يعود الى ارتكاب ما فعل »^(٣٠) .

وهكذا ابدي الرجماني متباها انه مبدع كشكش بك ، الشخصية الزائفة الصيت . الا ان بعض زملائه وبعض النقاد اتكروا عليه هذا الزعم . ويمكننا ان نصف حرجا هؤلاء في ثلاثة اقسام : الاول مشكوك فيه بسبب طابعه الموهي . والثاني مستند الى تسلسل تاريخي زائف . والثالث قابل لان يمدنا بتوضيحات مفيدة الا انها غير كافية .

اذع بعض الممثلين الكوميديين - دون تحيد اوراهين - فكرة ان الرجماني اقتبس شخصية كشكش بك من هذا الكاتب او ذاك^(٣١) . وهؤلاء جميعا كانوا - فيما يبدو - مدفوعين بغيرة مهنية ولذا نجح في غير سبق في تاريخ المسرح المصري ، او كان لديهم مصلحة في تأكيد الملكية العامة لشخصية كشكش بك ، التي كانوا بالفعل

قد اقتبسوها وقلدوها (واشهرهم امين عطا الله - محمد المغربي - محمد عيد النني - عيد اللطيف مجبوم^(٣٢) . ويتحدد اكثر ، زعم امين عطا الله ، للممثل السوري الاصل ، ان هذه الشخصية الرجمانية سبق ان ظهرت في اواخر القرن الماضي في مجلة ساخره هي « حماره منق »^(٣٣) . واقول هذا الممثل على وجه التحديد مشبهة ولا يمكن الاعتماد عليها ، لانه كان الممثل الرئيسي لمسرحية الرجماني . فقد عمل مع فرقة الرجماني حيث كان يلعب دور الشيخ نينون . ثم عاد بعد ذلك الى سوريا حيث لعب دور كشكش بك . ويحكى الرجماني انه في جولة فنية له بسوريا عام ١٩٢٠ ، هوجم باعتباره مقلدا غير ناجح لامين عطا الله - لان الجمهور السوري كان لديه كشكش بك الممثل الذي يترتدى السردنجوت ويتكلم العامية السورية^(٣٤) .

اما وجهتا نظر المثلة والصحفية فاطمة اليوسف ، والناقد د . على الراعي فيما اكثر اثارا للاهتمام : تؤكد النجمة القديمة في مذكراتها ان اصل كشكش بك هو شخصية عمدة ابتكرها وقدمها عزيز عيد عام ١٩١٧ في ميودراما من فصل واحد . وفاطمة اليوسف تعني بذلك شخصية العمدة الشهواني الذي يقتصب خالته الشابة في « القرية الحصره »^(٣٥) . لكن فاطمة اليوسف تتجاهل هكذا ان الرجماني كان يلعب دور كشكش بك منذ عام ١٩١٦ . ود . على الراعي من جانبها يفكر في ان

الراقصات ، والتبوع دائما بخادمه (الذى ظهر منذ المسرحية الثانية للرياحى) (٣٩) ، فنامها وصحبها عشيقته وحده ، وهكذا تحول النمط الأول الى شخصية اكثر حيوية تتحرك فى مغامرة على طريقة الفودفيل الذى تخصص امين صدقى فى ترجمته فى فرقة عيد . وقد تبقى لنا من حوالى خمس عشرة مسرحية ، كتبها صدقى من ١٩١٦ الى ١٩١٨ ، خمس مخطوطات لم تدرس مصادرها بعد . وفى المرحلة الثالثة اخذ يلعب خيرى ، ابتداء من عام ١٩١٨ ، فى تخليص كشكش من الحكايات المأجنة ، وجعل يستمره فى ريفيوهاست واستعراضات ذات طابع نظائلى .

وفى النهاية ، فى العشرينيات والثلاثينيات ، عاد من جديد النمط الذى صورده امين صدقى ، ولكن بقلم الرياحى نفسه بالتصاوير مع بديع خيري . هذه النسخة الاخيرة هى الشخصية الريمانية الموروثة عن امين صدقى ، ولكن ابلغ تطوراً . (كما فى مسرحيات «ه من التسوا» - «ابقي اعزلى» - «المحفظة يا مدام» - «الدنيا جرى فيها ايه» ويبدوان احكام المستشرقون والتقاد تتعلق بهذه المرحلة الأخيرة ، ذلك ان الرياحى كان قد ذاع صيته ، واصبح مسرحه محل اهتمام الدارسين على نحو ما فعل باربوز ولانداو . وقد ردّد الثاني رأى الأول فيما يخص اصل كشكش بك حل النمو الذى ذكرناه . اما د . ليل ايسيف ، وهى الوحيدة - فى حدود علمنا - التى اتتحت لنا قبلنا الاطلاع الكامل على نصوص الفرانكو-آراب الريمانية ، فانها تعرض كل الفروض ،



عزيز عيد

وتصدق على رواية الرياحى التى يؤكد فيها ابرته الكاملة لكشكش بك (٣٩) .

شخصية العمدة الفاسق كانت معروفة بالفعل فى القصص الشعبية والنكت المصرية (٣٩) . وستظهر الشخصية على المسرح ، رعباً لأول مرة ، فى «الفصل المضحك» ، دون ان تصبح رغم ذلك نمطاً مشهوراً . ونحن لا نلتقي بها الا فى نص واحد غير كامل منسوب الى الفنان عبد القادر سليمان الذى لا يعطى مسرحيته اى عنوان (٣٩) . وستصبح الشخصية ملكية عامة وتبلغ قمة انتشارها فى الفترة من ١٩١٦ الى ١٩٢٠ عند الرياحى ومقلديه ، وكذلك عند الشاعر ابراهيم رمزي الذى يعد واحداً من افضل مؤلفي المسرح فى هذه الحقبة . ان ثلاث مسرحيات لهذا المؤلف («دخول الحمام» - «أبو جنة» - «عقبال الحيايى») تقدم نمط العمدة الخليل (٣٩) . وفى الأولى خاصة نجد تيمة العجوز المالحين المفتون بحسنات العاصمة يقع - رغم حذره الساذج - ضحية لهن ، ان يجذبتن ويسلبن امواله . ونلاحظ ان هذه هى التيمة التى توجه الحدث فى الفرانكو-آراب . لكنها ليست هى نفسها تيمة القصص الشعبية ولا الفصل المضحك .

ففى الحالة الأولى تكون هذه الشخصية عصابة شخصيات من بيتها وتقتل جمال فتوحها ، فالتناقض بين حيلة الريف وعالم المدينة حيث يقع العمدة ضحية ، ليست التيمة الرئيسية للقصص الشعبية . اما فى الفصل المضحك على نحو ما ورد فى مسرحية عبد القادر سليمان ، فان الموضوع الماروض يمكنه قصة اب يرغب فى التخلص من عاشق ابنته ، فيقرر تزويجها من صديقه العمدة العجوز للتبر المسخرة ، الذى يتهيج لانه سوف يحصل على عروس شابه . وهكذا فنحن مازلنا فى صميم الاطار التقليدى للفصل المضحك المتمثل فى العاشق والمأففة والاب الممارض لحبها .

والقصص الشعبية من هذا اللون يتنى الى النوع الاجتماعى (٣٩) ، ولذا فهو عادة ذو نغمة ميلودرامية ، عما يذكر بمسرحية «القرية الحمراء» التى قلمها عزيز عيد . اما الفصل المضحك والنكت المصرية فلا يخرج الموضوع فيها عن موقف صغير يعتمد على الكوميديا الفظيحية حتى ولو امتزج به احيانا نقد اجتماعى (٣٩) .

من اين اذن خرج كشكش بك ؟ رعباً اخذ الرياحى ، فى مسرحياته الأولى المفقودة ، عن عزيز عيد الفكرة العامة لشخصية عمدة فاسد ، اى ايمساها الاجتماعية والاخلاقية وبعض ملامح الأداء التمثيل لاستاذ المسرح المصرى فى هذا العصر . فيها عدا ذلك ، فمسرحيات الفرانكو-آراب المثيقه تصورها تميز بخصائص فودفيلية رغم السمة الشعبية للنص فى جملة . ان نجيب الرياحى وامين صدقى تعلميا مدرسة الفودفيل التى كان عزيز والداها . ويبدو لنا انه من مسرحيات هذه المدرسة ، مع بعض التبديلات ، وربما مع بعض ذكريات وامية أولا وامية عن العمدة الشعبي وعن عمدة عزيز عيد ، خرج كشكش بك الفرانكو-آراب . والجد الأول لهذه الشخصية لابد انه النمط الفودفيل من النوع العجوز للرجل المنغمس فى الاهتمام بالملذات الحسية ، او كما يصفه هنرى جيديل «المغلغ المقطوع فى السن» ، انه اسير غزوات منتصف العمر (٣٩) . انه بلغتنا المصرية «العجوز الحلاس» او «العجوز المتصابى» ، وبلغته الرياحى «الشايى لما يدلع» . انه على سبيل المثال لا الحصر جردان فى مسرحية بنات جردان لموريس اوردونو . لكنه على وجه الخصوص يونيوشو فى مسرحية «الجنة» لموريس هيتكان ، ولقد تأكد اثنان امين صدقى ونجيب الرياحى بهذه المسرحية ثلاث مرات خلال تاريخهم المهنى : فقد ترجمها امين صدقى عام ١٩٢٦ بعنوان «عصافير الجنة» ، وقدم الرياحى نسخة اخرى منها فى نفس العام ، بعنوان «الجنة» عن ترجمة



الفتاح محمد امين

وحدة مستقلة ، وكانت شخصية كشكش
لك تجمع بين هذه الأجزاء غير المترابطة .



وفي رأينا ان ريفيهات امين صدقي
التي عرّضت في «الأيام» في روز و في
«الرياست» تحمل بوضوح علامات
التأثير الفرنسي . ان فرانكو- اواب امين
صدقي يتكون من مواقف تحاكي الحدث
المسرحي في نوع من انواع الفودفيل معروف
باسم «مدرسة هينكان» (٥٠) و امين صدقي
يستمد إلهامه من الفصل الثاني من
مسرحيات هذا النوع والمسمى غالبا
«فصل الكركوت» ، او فصل اللقاءات
المباغتة (٥١) .

ذلك ان مؤلفي الفودفيل ، بعد ان
يصلوا في الفصل الأول ، الترتيبات
الضرورية لللبس والتفاجئات واللقاءات
المباغتة ، يجتهدون في الفصل الثاني ،
«حزايوز» تنشق الأرض عن الزوجة في
كل الشخصيات ، في الوقت الذي تكون
فيه هذه اللقاءات غير متوقعة وغير مرغوبة
عسل الإطلاق . والمكان المعتاد لهذه
المصادفات المزجية عادة ما يكون صالون
الكركوت أو جارسوينة مطارد نساء أو هو
تفتد وفي جميع الأحوال يكون المنظر مزوا
بالمعبد من الأبواب التي تخدّم البعض في
المباغتة ، وتخدم البعض الآخر (وهم الذين
اخذوا عسل غيرة في موقف حرج)
بأهرب (٥٢) . كما يوجد عادة دولاى كى
يختبئ فيه من حيز عن الحرب .

ان فرانكو- اواب امين صدقي يستند
على وجه التحديد على هذا التكتيك
الفودفيل للعبة الاختباء التي تتدور بين الزوج
والزوجة (او الحماة) والكركوت والتنافس
وبعض الشخصيات الثانوية التي تفتد
الموقف بالتعديت الدرامى . فمثلا مسرحية
«خليل تغفل» ذات الفصل الواحد ،
بنيت على أربعة من مواقف اللقاءات
المباغتة « حسب تكتيك النموذج المستورد
من مساح البوليفار : ان كشكش بك
يفاجئ منافسه مرتين في منزل عشيقته .
كذلك ويضبط « كشكش بك بدوره مرتين
برأسه حاته في نفس المكان . وهذه الحماة
في سعيها لإحكام رقابتها على كشكش ،
تختبئ في دولاى يتواجد فيه ، لسوء
حظها ، المنافس الذي اخفى نفسه عن
كشكش . مما ينتج طبعاً لهذا الأخير فرصة

الفصل كله . ان كشكش يجب عليه ، قبل
أن يسافر إلى باريس ، ان يزوج صبية تعيش
في كنفه ، بينما يجب على حاته ان تبيع
خزينة لديها . ويستقبل الحطيط على أنه
التاجر ، ثم يستقبل التاجر على أنه الحطيط
ويدير سوء الفهم حول موضوع المحادثة ،
فعل حين يتحدث الوالد عن الفتاة يتحدث
الأخر عن الخنزيرة وبالعكس والفصل الثاني
من نفس المسرحية الذي يحدث في باريس
يدور أيضا حول لبس آخر : فيليب العاشق
المهجور ، في سعيه للانتقام من غريمه
الجزائري يرى كشكش مصحوبا بلعارة
محبة (هي أم شوليع) فيعتقد انه قد وثق
على منافسه .

ونقطة البداية في مسرحية «حزايوز» هي
التيمة التقليدية للآب الذى-يرغم ابته على
زواج مصلحة بمعدة شرى . وسوء الفهم
الأساسي يتكون من الخلط بين اثنين من
المعدة كشكش والمعدة الشرى « بمجر »
والنتائج الحتمية لهذا اللبس متكون عراك عاشق
الآبة مع كشكش ثم شجار كشكش مع الآخر .

ولكن نحسن تقدير إسهام امين صدقي
بإضافاته الفودفيلية إلى المسرح المصرى ،
فخصنا مسرحيتين فرانكو- اواب كتبها
بديع خيرى عاولا وليسا نعتقد « محاكاة
تكتيك امين صدقي . ومع ذلك جاءت
هاتان المسرحيتان أكثر انتباه في التقاليد
الشعبية للفصل المضحك . فمثلا «ليلة
جنان» « مسرحية من ثلاثة فصول ، الأول
منها يبدأ بلبس درامى : كشكش يستقبل في
أحد الفنادق القاهرة على إنه أمير شرقي في
زيارة العاصمة . (٥٣) وهذه هي نفس صيغة
المواقف الدرامية عند امين صدقي . لكن في
الحقيقة بديع خيرى لا يطور الموقف
الأساسي ليوجه عقدة المسرحية ، بل على
العكس ، تأتي بقية الحدث مسرحية حرة من
النموذج الشعبى للفصل المضحك : تنكر
في ملابس تاريخية . (٥٤) مواقف خوف
هزلية « هالة صبيحة بزواج غير متوقع بين
كشكش وأميرة شابة . (٥٥) .

وبالمثل فان «ملكة الحب» التي يجاول
فيها خيرى محاكاة تكتيك « كشكش » للفتات
المباغتة « المزججة » في الفودفيل ، ليست
سوى سلسلة من مواقف اللقاءات المفاجئة
التسلطية والثابتة على طريقة الفصل
المضحك : فالآب التركي يظهر بته في كل

انتخلص من مأزقه والانضمام من حاته ،
عدوه الأبلدى ، في آن واحد . وفي مسرحية
«حزايوز» تنشق الأرض عن الزوجة في
نفس اللحظة التي يختبئ فيها زوجها
الحامدة .

بعد إحدى عشر عاما ، حين يتمكن
الريحاني بصورة افضل من تكتيك النموذج
السدى سيق لامين صدقي نقله عن
الفودفيل ، سيطور شخصية كشكش بك في
مواقف أكثر تعقيدا : ففى مسرحية «آه من
النساء» ، وهي من ثلاثة فصول ، يبحث
بطل المسرحية عن عشيقه جديدة ، رغم ان
لديه واحدة متزوجة من رجل شديد الغيرة
والمنف . هذا الأخير يطارد العاشق ، في
مقهى كبير ، في نفس لحظة تورطه - أصلا -
في موقف مزيج على طريقة الفودفيل الذي
يكمن العقبات في مواجهة البطل : من
ناحية ، كشكش ضحية لبس يبعث أسراة
تجبره على منازلته امام عيني زوجها ، ومن
ناحية أخرى فهو متورط في موضوع عيس
الشرف ويجب عليه الدخول في مبارزة . ان
اللقاء مع الزوج الغير العنيف في هذا
التوقيت ، (٥٦) وهو لقاء سيكرى في ظروف
مماثلة ، يذكر بتعديت الفودفيل ، خاصة
وأن المبارزة ، وهي تيمة مشتركة في هذا
النوع ، غير معتادة في مصر ، فهي مجرد
اقتباس عن مسرح الفودفيل .

اللبس الدرامى هو القضية التكتيكية
الثانية للمواقف التي اقتبسها امين صدقي
عن الفودفيل : فالفصل الأول من مسرحية
كشكش بك في باريس وليس إلا لبسا عتدا بامتداد

مرة يسندل فيها أحد عشاق بناته إلى القصر
رغباً عن وجود الخاروس الموكل بالمراتبة^(٥٧)
وكشكش هنا ليس سوى واحد من هؤلاء
العشاق الذين يلقي بهم في البحر حيث
تدور أحداث الفصل الثالث على نسق
المسرحيات الاستعمارية الخرافية المعروفة
لدى مؤلفي المسرح في هذه الفترة وللمتشرة
في مسارح البرليغاف الفرنسي .

إن بديع خيرى يحاكي أمين صدقي في
تكثيف أصبح بالفعل جزءاً من اساليب
المسرح المصري ، إلا أن خيرى في عراكاته ،
يخضع التكنيك لتقاليد الفصل الضحك
الشعبي ، يمزج هكذا بين النموذج الغربي
والمصري . ذلك أن أمين صدقي كان قد
أدخل ، من خلال الفرانكو- أراب ، إلى
المسرح المصري شخصيات ومواقف
واساليب تكنيكية سوف تبقى ضمن تراث
المسرح المصري (والسينما المصرية)
وسيحاكها البعض عماكسة سطحية ،
وسيدلها - أو يطورها البعض الآخر على
نحو ما نجد عند الرمان وغيره بعد مرحلة
الفرانكو أراب خاصة ◆

الهوامش

- ١ - انظر : نجيب الرمان ، ملكرات ،
القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٥٩ ، ص ٨٩ .
- ٢ - انظر : م . ن . ، ص ٦٨-٦٩ .
- ٣ - انظر : عثمان المتيل ، نجيب الرمان ،
القاهرة ، كتب للجميع ، ١٩٤٩ .
- ٤ - د . ليلى أبو سيف ، نجيب الرمان ،
القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٢ ، ص ٤ .
- ٥ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٠-٧١ .
- ٦ - انظر : د . علي الراعي ، فنون الكوميديا
من خيال الظل إلى نجيب الرمان ، القاهرة ،
كتاب الهلال ١٩٧١ ، ص ٢١٤ .
- ٧ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٢ .
- ٨ - انظر : م . ن .
- ٩ - مصادرنا فيها يتعلق بهذا الموضوع هي
صحف مصر وأعلامها .
- ١٠ - Cf. La Bourse Egyptienne, 16 avril 1908.
- ١١ - انظر : محمد تيمور ، حياتنا الشعبية ،
القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،
١٩٧٣ ، ص ١٥٢ .
- ١٢ - انظر : د . ليلى أبو سيف ، م . ن . ، ص ٣٩ .
- ١٣ - انظر : م . ن . ، ص ٦٦-٦٧ .

- ١٤ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٩٤ .
- ١٥ - انظر : م . ن .
- ١٦ - بخصوص هذه المسرحيات انظر ، د .
مصطفى عمر ، الواقعية في المسرح المصري ،
ص ٢٠٧-٢٢٤ .
- ١٧ - انظر : د . ليلى أبو سيف ، م . ن . ، ص ٧٩ .
- ١٨ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٤ .
- ١٩ - انظر : د . ليلى أبو سيف ، م . ن . ، ص ٤١ .
- ٢٠ - انظر : سهيل ، مجموعة مقالات
وتطورات الكوميدي في مصر ، المقال رقم
١٣ ، الدنيا الصورة ، أكتوبر ١٩٣٠ .
- ٢١ - انظر : د . ليلى أبو سيف ، م . ن . ، ص ٤١ .
- ٢٢ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ١٢٧ .
- ٢٣ - انظر : فاطمة اليوسف ، ذكريات ، ص ١٨ .
- ٢٤ - انظر : د . علي الراعي ، م . ن . ، ص ٢١٩ .
- ٢٥ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٧ .
- ٢٦ - Cf. Barbour (Nevel), The Arabic theatre in Egypt, in Bulletin of the school of oriental studies, Vol III, London, 1935 — 1937, pp. 177 — 181.
- ٢٧ - Cf. Landou (Jacob. M.), Etudes sur le theatre et le cinema arabes, Paris, G. M. Maisonneuve, 1965, p. 89.
- ٢٨ - انظر : التياترو ، عدد ٢ ، نوفمبر
١٩٢٤ ، ص ٢٨ . وكذلك عدد ٩ ، يناير
١٩٢٥ ، ص ٢٦ .
- ٢٩ - انظر : نجيب الرمان ، م . ن . ، ص ٧٩ .
- ٣٠ - انظر : د . ليلى أبو سيف ، م . ن . ، ص ٢٤ .
- ٣١ - انظر : د . إبراهيم الدرديري ، أدب
إبراهيم رمزي ، ص ٣٠٢ .
- ٣٢ - انظر : د . علي الراعي ، الكوميديا
المرجلة في المسرح المصري ، القاهرة ، كتاب
الهلال ، ١٩٦٩ ، ص ٧٩ ، حاشي ١ .
- ٣٣ - انظر : د . إبراهيم الدرديري ، م . ن . ، ص ٢٩٧-٣٠٤ .
- ٣٤ - انظر : د . عبد الحميد يونس ، الحكاية
الشعبية ، المكتبة الثقافية ٢٠٠ ، القاهرة ،
المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ص ٨٤-٩٤ .
- ٣٥ - انظر : رشدي صالح ، الأدب

- الشعبي ، القاهرة ، مكتبة النهضة ، ١٩٧١ ،
(ط ٢) ص ٩٦-٩٨ .
- ٣٦ - Gidel (Henri) La Dramaturgie de
Georges Feydeau Lille, Atelier reproduction
destheses, Université de Lille III,
1978, t. I, p. 9.
- ٣٧ - Cf. Hennequin (Maurice), Le Pa-
radis, I, 3
- ٣٨ - انظر : نجيب الرمان وبديع خيرى ،
ليلة جنان ، ف ٣ .
- ٣٩ - انظر : نجيب الرمان وبديع خيرى ،
جنان في حنان ١ ، ف ٣ .
- ٤٠ - دراماتورجى Dramatugle مصطلح
معناه فن كتابة المسرحية ، والصفحة منه
دراماتورجىكي Dramaturgique أى ما يتعلق
بفن كتابة المسرحية .
- ٤١ - Cf. Gidel (Henri), op. cit., p. 93.
- ٤٢ - Cf. La Dame de chez Maxim de
Feydeau, Le Paradis de Londau Henne
quin: Clara soleil d' Edmond Gondinet
Cf. Madame Algreville dans Tall-
leur pour dames de Feydeau, La Baronne
Duverier dans un fil a la patte du mème au
tear, Madame Le Cacrier dans le coup de
fouet de Maurice Hennequin.
- ٤٤ - انظر : الستار ، عدد ١٨ ، فبراير
١٩٢٨ ، ص ٢٢ .
- ٤٥ - انظر : م . ن .
- ٤٦ - Cf. Helene de chantlaur dans Le De-
rate de Bombignac d'Alexandre Bisson;
Colette dans Le coup de fouet de Maurice
Hennequin
- ٤٧ - انظر : نجيب الرمان ، آه من السوان ،
ف ١
- ٤٨ - انظر : د . ليلى أبو سيف ، م . ن . ، ص ٥٦ .
- ٤٩ - انظر : م . ن . ، ص ٤٩-٥٠ .
- ٥٠ - L'expression est de Noel et Stoullig, .
- ٥١ - Les Annales du theatre et de La musique,
Vol. I, p. 483 Vol. III, p. 307, Vol IV, p. 402
et p. 407.
- ٥٢ - Cf. Gidel (Henri), op. cit. p. 28.
- ٥٣ - Sur le decor de ce type da vaudeuille,
voir: Ibid pp. 104 — 106
- ٥٤ - انظر : نجيب الرمان ، آه من السوان ،
ف ١
- ٥٥ - انظر : بديع خيرى ، ليلة جنان ، ف ١
- ٥٦ - انظر : م . ن . ، ف ٢
- ٥٧ - انظر : م . ن . ، ف ١
- ٥٨ - انظر : بديع خيرى ، ملكة الحب ،
ف ١



أعلام سلطانية

رواية مقام/ مسرحية

رأفت الدويرى

● المسرح

هبارة من مساحة فارغة أساسية حولها يتخلق سامر المتفرجين جلوساً على مقاعد ، أو ربما مفترشين الأرض على حصر أو شلت .

ولمخرج العرض حرية توظيف للمساحة الفارغة الأساسية وما حولها من مساحات فارغة متاحة حول سامر المتفرجين أو بين صفوفهم .

آلات موسيقية شعبية من عصر الممالك) .

: (من الخارج)

الدف ددندف دوف ددندف

والزمر تلثل تل تل

والجنك تشن تشن تشن

تصلحه ربة الحجال

غنت فهام الفؤاد منى

وجدا الى سحرها الحلال^(١)

(يتدفق جوق الليالى الملاح ، رجلا

وفتاة ، وفي مقدمتهم معلم الجوق ،

كل منهم يعمل على ظهره « زنبيل » أو

جرابيا محشوا بملابس واكسسوارات

وأقنعة وأدوات تنكر ، خليط من

مختلف الأزمان والأمصار لزوم

« النمر » أو « الفصول » الهائلة وغير

الهائلة التى « يرتزق » بها الجوق فى

الأعراس وحفلات السبوح والختان

وغريها .

بعض أفراد الجوق يحمل آلات العصر

المملوكى الموسيقية ، أثناء عبور الجوق

لقدمه المسرح يصرخ أحدهم) .

غناء جماعى

الزمان

لدور وقائع العرض فى زمان الممالك

المكان

قاهرة مصر المملوكية

المقامة

: (ساحة أمام مبنى مقياس النيل بجزيرة

الروضة أيام الممالك . . فوق السور

المطل على النيل وفى ظلمة الليل هناك

شبح بشرى مستلق على ظهره ويصره

سابع مع محابة سابعة فى السماء ،

الشبح البشرى شبه عار تقريبا باستثناء

لباس ملوكى رقيق الحال كثرت رقعة

الملونة . . الشبح البشرى غارق فى

دوام من أحلام اليقظة) .

: (يغمغم حالاً) ياه ! يالها من محابة

سواحة فى بحر السماء سباحة كـ

كأنها زورق ملكى - ذهبية

سلطانية . .

(بعد لحظات تقترب أصوات مازحة

مختلطة بغناء جماعى هازل تصاحبه

المنظر

الشبح البشرى

- أول الرجلين : شيخ على السور .
الشيخ البشرى : (يواصل حلم يقظته متابعاً ببصره ذهنية السلطانية)
الفاتة : عفريت ! أمه ! طاجن يا صاحبي
طاجن : أخفى في كرشك الأكرش .
معلم الجوق : لا داع للذعريا - زلاية .
زلاية : عفريت يا معلم جهجهان ، خلني يا معلم في حضن معلمتك ، خلني .
المعلم جهجهان : لعله الفهلوان
ثاني الرجلين : هيشان !
المعلم جهجهان : (ساخراً) هيشان بن أبي هيشان .
زلاية : والشهير بالفهلوان يا ابن فرفور .
ابن فرفور : الفهلوان عفريت بن أبي عفريت .
المعلم جهجهان : ومقياس النيل خرابته المفضلة .
طاجن : فلنشكك ملعوباً هذا الفهلوان الحالم .
زلاية : ملعوباً ملعوباً يدخل من ...
المعلم جهجهان : دعونا من الفهلوان الماذر ، لنلحق بهرس السلطان .
طاجن : أماناً الوقت براح يا معلم جهجهان .
زلاية : فلنلمب عليه فصلاً نرتجله لنضحك عليه نحن .
ابن فرفور : لا لنضحك الخلق علينا .
المعلم جهجهان : وعرس السلطان ؟
طاجن : فرصة يا معلم لتنتقم لأنفسنا من الفهلوان .
ابن فرفور : ملاعبه ومساخره معنا فانت الحد .
- دائماً «واكل» «منا» «الجور» .
امتدت ملاعبه الفهلوانية الى حفلات السبوح والظهور ، فضلاً عن الموالد والأسواق .
طاجن : (وهو يرت على كرشه) حتى الأعراس ، الفهلوان يزاحنا في لقمة عيشنا .
المعلم جهجهان : وعرس السلطان يا أولاد !
زلاية : (بدلال) مرة من نفسنا يا معلمك نضحك من القلب .. ملعوب واحد وبعدنا ..
المعلم جهجهان : فليكن .. فليفتح كل منا جرابه .
طاجن : يا ما في جرابك يا حاوي .
المعلم جهجهان : ويا ما في رأسك يا عريضاني .
زلاية : خيول الخيال .. أفاعي الخيال .
ابن فرفور : قروود الأرتجال .
طاجن : ملاعب العياريين .
زلاية : مناصف الشطار .
المعلم جهجهان : فلننتصت بأنفاس مكتومة لأحلام الفهلوان ، ونحشياً مع الحلم وحسب المقام ، سنرتجل مفاقة نحكي ..
طاجن : (يقاطعه بحدة) نقص أجنحة هذا الشاطع الناطع .
زلاية : الطائر على بساطه السحري .
ابن فرفور : ليسقط في وسطنا غراباً كسيح الجناح .
المعلم جهجهان : ونحت قدامنا كسير المخاطر .
طاجن : ونظف نضحك عليه لتزيح الهم عن قلوبنا المقهورة .
الفهلوان : (يستطرده حالماً) مئة مملوك في الميمنة ، ومئة في الميسرة ، ياه ، سرير من الذهب الأبريز ، على مراتبه العالية يتربع شاب كامل الحسن ، جميل الأوصاف رقيق الأصطف ، لعله سلطاننا الأشرف ..

- المعلم جهجهان : (وقد أخرج من زنبيله نفيراً يتفخ فيه سلماً سلطانياً)
الفهلوان : (في دهشة) وجه السلطان الخالق الناطق وجهك يا هيشان .
المعلم جهجهان : (يعلن في جلال) حضرة صاحب الجلالة السلطان الأشرف هيشان بن أبي غبشان الفهلوان .



الفهلوان	: هيشان 1 سلطان ا هي هي ، في منام أنا أم في خيال الظل ؟	: القبة والطير والصنق السلطان أفردوها على رأس سلطان الظلام والسلام ، واعتصموا معي : عاش السلطان هيشان بن أبي غيشان الفهلوان .
المعلم جهجهان	: العبادة السلطانية السوداء بالذهب الابريز مطرزة ، في جلال وخشوع ألبسوها لجلالته .	: الجوق كله : السلطان هيشان
الجوق	: كبل وقد فتح « زنبيلة » يلتقط منه كيفما اتفق ملابس واكسسوارات ساخرة لزوم شعار تنوير سلطان ساخر للفهلوان .	: الجوق كله : السلطان هيشان
الفهلوان	: (يتمتع ويتصنع الرض) لا .. لا .. لن أتسلطن خلفا لسلطان الأشرف قايتباي الله يرجمه .	: الجوق كله : السلطان هيشان
طاجن	: العمامة السلطانية السوداء - بجلال وخشوع - أتوج بهارأس جلالته السلطانية .	: الجوق كله : السلطان هيشان
الفهلوان	: (باكيا) لا .. لا .. لن اتسلطن ، لا .. ولا ليلة واحدة ، لن افعل فعلة خاين بيك ..	: الجوق كله : السلطان هيشان
زلاية	: الخف السلطاني الأحمر - بجلال وخشوع - أتوج به قدمي جلالته السلطانية .	: الجوق كله : السلطان هيشان
الفهلوان	: (لاطبا باخفين خديهي) السلطان قايتباي - الله يرجمه - سلطان وتاج وأسي ، كان ملوكا مجلوبا وكنت أنا حروفه الأزر ، كان أستاذي المحتك وأنا ملوكه المجلوب ، كان كبيرى وأنا أتاك صمكره ، سلطان وأنا وزيره الكبير ، لا .. لا .. لن أخون ، لن أتسلطن	: الجوق كله : السلطان هيشان
ابن فرفور	: الشعار السلطاني - بجلال وخشوع - ألبسه لجلالته السلطانية .	: الجوق كله : السلطان هيشان
الفهلوان	: طوال عمري منذ أن كنت ملوكا مجلوبا وأنا أحلم بإزاحة ظل قايتباي ، ظله السلطان يمتنح أحلامي السلطانية .	: الجوق كله : السلطان هيشان
زلاية	: السيف السلطاني - بجلال وخشوع - اخضعه في يد جلالته السلطانية .	: الجوق كله : السلطان هيشان
الفهلوان	: لا ، حاشا لله ، لن أمسك بالسيف الدامي للطاغية ، الله يرجمه .	: الجوق كله : السلطان هيشان
المعلم جهجهان	: رغبا عن أنف جلالته السلطانية - بجلال وخشوع - بالسيف سلطنته .	: الجوق كله : السلطان هيشان
السلطان هيشان	: سلطان السلام أنا لا سلطان الظلام .	: الجوق كله : السلطان هيشان



- المعلم جهجهان : والأنا فلنقبض على أنفاسنا جميعا
استعدادا للاستماع إلى الخطاب
السلطان التاريخي - داليا - على مر
التاريخ ، فليفضل سلطاننا التاريخي
هيشان بن أبي غيثان الفهلوان .
- السلطان هيشان : أ . . أ . . أن تأملت الزمان وفعله في
خفض ذي شرف ورفع الأردل^(١) .
- المعلم جهجهان : فليحيا السلطان الأردل .
- الجوق : (يردد الحثاف مع التصفيق)
- السلطان هيشان : ك . . ك . . كطابع الميزان في أفعاله
تضع الرواجع والنواقص تحتل^(٢)
- الجوق : فليحيا السلطان النواقص .
- المعلم جهجهان : (عامدا يقلد السلطان هيشان
بمحبة كانت في يده) .
- السلطان هيشان : (مدعورا يلتقط الحصاة عن صدره
ويحمل فيهما) ي . . ي . . يبدو
أنا . . حروف غريبة . . غريبة . .
ربما . . دبني ياوزيري الكبير في قراءة
هذا الدنثار الذهبي . . لعله برقية
تهتت بحث بها حرايش الأراذل في عيد
تسلطني الواحد بعد الألف ، أقرأ لي
الدنثار .
- المعلم جهجهان : (بجدي يقرأ الحصاة) أزفت الأزفة ،
ليس لها من دون الله كاشفة .
- السلطان هيشان : لا أفهم ، ترجم لي المكتوب يا وزيري
الكبير .
- المعلم جهجهان : لعله أنذار من سلطان السلاطين في
السياء .
- السلطان هيشان : (يزار غاضبا) بل قل أنه منشور من
المناشير السرية التي ينشرها في البلاد
الروافض للمعارضون لسلطان المديد .
- زلاية : (تنغم) يا بن الرفضي .
- السلطان هيشان : فرق وأحزاب الروافض تعارض رخاء
عهدي السعيد . .
- المعلم جهجهان : (يقلد صوت بومة)
- السلطان هيشان : (متطيرا يرتعش من الذعر) بومة
الرفض هذه ، في ميدان الرميعة
خوزقوها ، عذبوها حتى تقر وتعترف
على أولاد الرفضي . . رفضي . .
رفضي . . ويعدها بالسيف وسطوها
ووسطوهم .
- المعلم جهجهان : (يشجر ضاحكا ، وينفجر جميع أفراد
الجوق ، حتى الفرس السلطان تصهل
ضاحكة ، وتبرطع هاتجة ليستقط من
فوق ظهرها السلطان هيشان وسط
أفراد الجوق الذين يقدفونه بالحصى
والزلط ، ويلفون حوله بأغنية
ساخرة) :
أين تسمى ؟ أين درسى ؟
الحقني أم هيشان بصرامي البتار
أن مت كنت في الغزاة شهيدا
أو أعش كنت أشطر الشطار^(٣)
- السهلوان : يا أولاد الرفضي (ويدور عراك عنيف
بين السهلوان وجوق الليالي الملايح ،
يتكاثرون عليه ويوسعون ركلا وضربا
بمقارع يفرجوها من زنايلهم ، وأخيرا
يفسر بالقفز على السور المطل على
النيل ، ثم يلقي بنفسه في النيل) .
- ابن فرفور : قفز الصغريت هيشان في النيل .
- طاجن : حرب الملعون لايسا بعامق كقاضى
القضاة في فصل « حاميها حراميها » .
- المعلم جهجهان : وعصامتي في فصل « الشاطر على
الزنيق » .
- زلاية : وخشي الأحمر كمروس في فصل « ليلة
الدخلة » .
- ابن فرفور : وسيفي الخشي الذي اعلقه متديلا
أسفل بطي ليلة دخلتي .
- زلاية : (ساخرة) زواجي من ابن فرفور
باطل ، باطل ، باطل بدون سيفه
الخشى .
- ابن فرفور : لا معنى بالمرّة للفصول بدون لوازم
الفصول .



المعلم جهجهان العام عام جوع ، ولعل أسماك النيل قد التهمت حال سقوطه في القاع .

زلاية : او لعله هرب بعيدا عن هنا ، هرب على أربعته زاحفا لا سابحا في قاع النيل .

طاجن : اذ قد عاد الحبشان الى قصره السلطان .

المعلم جهجهان : قصره السلطان ا طاجن .. فلتكف عن هذلك السخيف ، ولتسرع الى القصر السلطان .

طاجن : لتسرد لوازم الزفة السلطانية من الفهلوان ؟

المعلم جهجهان : بل لتزف العروس للسلطان .

طاجن : معلم جهجهان .. زفة عروس السلطان ما يزال أمامها متسع من الوقت .. فلنفجأ الفهلوان في جحرة لتسرد منه الأشياء التي سلطناه بها .

زلاية : لأجل خاطري يا معلم .. فلنفجأ الفهلوان في قصره السلطان ، لنشكو جلالته الحرامية الى جلالته السلطانية .

المعلم جهجهان : (باستسلام) ف .. فليكن يا .. زلاية (ويقردهم للخارج) .

أصوات الجموع : (تقترب أكثر فأكثر) الرحمة خير الراحين .

(انطلام سريع)

(١) من بابة « عجيب و غريب » لابن دانيال من كتاب « بحال الظل و تظليلات ابن دانيال » دراسة وتحقيق د . إبراهيم حمادة .

(٢) عن خطط المقرئى من شيء من التصرف .

(٣) عن ابن أبيس - يدائع الزهور في وقائع الدهور .

(٤) عن ابن أبيس - يدائع الزهور في وقائع الدهور .

(٥) عن ابن سودهون - الشاعر المملوكى الساخر - في مؤلفه (نزهة القفوس ومضحك الميوس)



زلاية : عدة الشغل يا معلمة .
طاجن : لا بد ان تستردها من الفهلوان حتى ولو اضطررنا لنسلخ جلده .

المعلم جهجهان : و .. وعرس السلطان ؟

زلاية : السلطان العريس قد يلزمه السيف الخشبي في ليلة دخلته يا معلم .

طاجن : هيا بنا الى قصر سلطاننا هيشان بن أبي غبشان الشهير بالفهلوان ، هيا يا معلم جهجهان .

المعلم جهجهان : أ .. ألم يقفز الفهلوان أماننا الآن الى قاع النيل ؟

ابن فرفور : ابن الجنية « فص ملح وذاب » ؟

طاجن : لعله غشي يسح تحت الماء .

زلاية : اذن فقد اختفى .

ابن فرفور : هيشان الفهلوان لن يفتنى .. انه جن ابن جنية .. انه يتنفس تحت الماء .

طاجن : فلنتنظره حتى يقب فوق سطح الماء .

المعلم جهجهان : النيل في احتباس ، وقاعه يكاد يظهر للعيان .

زلاية : لعله سقط على صخرة في القاع الضحل اقلدته وعيه .. لعله ينزف الآن .

المعلم جهجهان : لعله مات .. هيا بنا يا أولاد الى عرس السلطان

طاجن : الفهلوان جردة ، بين أحجار قاع السور الفهلوان يلاعبنا لعبة الصبر المحل ، فلنتنظره لنسلخ جلده ونسرد منه لوازم فضولنا يا معلم جهجهان .

المعلم جهجهان : فلنسرع يا أولاد لنزف العروس للسلطان .

طاجن : ليس قبل أن تسرد لوازم الزفة من الفهلوان .

أصوات الجموع : (عن بعد) الرحمة خير الراحين



نصوص مسرحية



الف

- رفيف : ماذا تقرأ ؟
واو : فاليري
رفيف : كاتبك المفضل .
واو : اضطر الى اعادة قراءة كل صفحة .

....

- رفيف : لم لا تفكر في ..
واو : في ماذا ؟
رفيف : لا تفعل هكذا دون ..
واو : دون ماذا ؟
رفيف : إنك تقاطعني باستمرار .
واو : (يضع الكتاب . يخرج من حقيبته الملقاة الى جانبه زجاجة من النبيذ - ينهض . يأخذ كوباً . يعود الى مكانه يصب لنفسه كأساً) .
هل ستبدأ ؟

- رفيف : لماذا يحلو لك ان تعطيوني ؟
واو :

- واو : (ينهض ويتطلع الى النافذة)
رفيف : (وهي منشغلة بترتيب بعض الأوراق) ماذا ؟
واو : لا أستطيع ان أخف حركة السحب . كان هذا هو ضمعي المعتاد (يعود الى مكانه) .

....

- رفيف : ساعدني على تثبيت بنطلوني .. من هنا ..
الوسط (تستدير بحيث تدبر له ظهرها) ادخل البلوزة جيذا ... ولكن برفق .. آه .. هكذا (تدبر له وجهها) لقد كنت تخلق دائماً ان تكون حازماً ورفيقاً في وقت واحد .

.....

- رفيف : لم لا تنقأ تنظر الى الساعة ؟
واو : الرابعة الأسبوع عشرة دقيقة .
رفيف : انا لم أسألك عن الساعة . انا أسأل من علة مداومتك التفتيح في عقاربها . إنها ليست فاليري حتى تعاود قراءتها . إن العقارب تسير بطريقة متوقفة . وفق نظام وحكمة وتمقل . شيء مفهوم جداً وواضح جداً .. لا أريد أن أتحلل عن التفاصيل .. لسبب بسيط هو أن

ل - بن جيس عبد الله

- الزمان : الآن
المكان : حجرة بها مكتب ، مكتبة ، دولاب ، مائدة ، كراسي ، راديو قديم ، تلفيزيون مضطرب ، حقائب ، أوراق وجرائد ومجلات وكتب مبعثرة .
الشخصيات : رفيف : في الثانية والعشرين .
واو : في الثانية والثلاثين
سين : في الثانية والأربعين
صاد : في الثانية والأربعين .

- رفيف : خطاب من رباب . هل تريد ان تعرف ماذا تقول ؟
واو : (ينظر إليها دون أن يجيب)
رفيف : تقول .. (تقرأ) لماذا لا تفكرين في الهجرة ؟ الحياة هنا مريحة للغاية . صحيح ستلاقي بعض الصعوبات في البداية : المسائل الروتينية بخصوص الإقامة وتصريح العمل ، لكن ، صدقني يارفيف ، الحياة تمشي سهلة ، وفرص الكسب متوفرة ، والناس في منتهى الوداعة .. وأعصابهم هائلة .

- واو : (يتحرك بما يعبر عن الضيق)
رفيف : لم هذا الضجر ؟
واو : الضجر ؟ ... أولاً يحق لي أن أضجر ؟



الأمر لا يحتاج الى تفاصيل . من السخف حقاً أن
أشرح لك ، في الوقت الذي نحن فيه معا .
الدقائق ستون والثواني ستون . ماذا عسالك تريد
أكثر من هذا ؟

واو : الرابعة إلا خمس عشرة دقيقة .
رفيف : اسكت

رفيف : تمسح شعركم وترك خصلة تنزل على جبينها)
ما رأيك ؟ هكذا أفضل . . أم بدون قصة
(ترفع الخصلة) ؟

واو : بدون خصلة .
رفيف : غير أني أحب أن أبداً هكذا (تصاود وضع
الخصلة)

واو : أفضل أن يحملوك .
رفيف : لا تكن فسطاً . . إنك تعلم جيداً أن جبهتي
عريضة . . وأنا عندما تنكشف ، أحس بأنه
ينبغي أن أكون صادقة ومخلصة .

واو : إنها فرصتك إذن .
رفيف : (مازحة) فرصتي الأخيرة .

واو : إرفعي خصلتك . هذه نصيحتي .
رفيف : من أجل الإخلاص .
واو : ليس بصفة خاصة . . وإنما الجبهة العريضة يجب
أن تظل عريضة .

(يدخل كل من سين وصاد)

سين : (الى صاد) نعم . بلا مقدمات . العبارة
تقول : الفن هو إخفاء الفن . . وأنا أقول
السياسة هي إخفاء السياسة . لقد تناقشنا في هذا
الموضوع من قبل .

رفيف : كنت أدرس اللاتينية في الجامعة .
صاد : (وهو يجلس) ومتفقة ايضاً .

سين : (الى صاد) ماذا تعني ؟
صاد : أنا لم أعرف الأنسة رفيف الأمؤخراً .

واو : (ينهض ويخاطب صاد موجهاً إليه نظرة غاضبة)
الثقافة عمل إضافي ؟ هه ؟

رفيف : هلدوا يا عزيزي بروتوس .
واو : أنا الذي أهدأ ؟ إن الحديث عن الثقافة يمر الى
الشر والخطيئة .

سين : انتهينا . عد الى كاسك .
واو : (يجلس)

رفيف : (الى واو) يرافو . (وفي صوت منخفض)
سأرفع القصة من أجلك أنت .

سين : (الى رفيف) والأنا . . ليس ما يدعو الى زيادة
في الكلام . مجرد العبارات التقليدية . . وكأنك
جندى يؤدى التمام للرتبة الأعل . ابن السُرة ؟
رفيف : وهل من الضروري ان أرتديها ؟
سين : طبعاً .

رفيف : أريد أن أشعر بأنوثتي .
سين : سوف تشعرين بها من تحت الجاكيت . إنها نفس
المفاصل والأعضاء .

رفيف : لكن الآخرين . . لن يلاحظوها جيداً .
سين : وما حاجتك الى ذلك ؟ وعلى أى حال ، سوف
يلمحونها . . ما عليك إلا أن تبالغي قليلاً . .
في حركة الزوايا .

رفيف : لا أحب المبالغة .
سين : قليلاً أقول .

رفيف : كيف ؟ . . هكذا ؟ . . (تحرك ذراعيها ووسطها
بطريقة الأغراء التقليدية)

سين : . . . احتمال أن تظهر لك فجأة دورية .
رفيف : لقد حفظت كل الاحتمالات .

سين : من الممكن أن . . في حالة ما إذا . . .
رفيف : وكل التعليمات . . إنها ليست المرة الأولى .

صاد : (في قنوط) على أنها الأخيرة .
واو : (الى صاد في حدة) أتمنك من الحديث بهذه
اللهجة .

رفيف : (بنفس الدرجة من الحدة) دعه يتحدث باللهجة
التي تمجبه .

واو : (وهو يصب لنفسه كأساً) أنا لست . . لم
أكن . . سوف لا . .

رفيف : (الى واو) كفى عن صيغة النفي هذه . (ثم الى
صاد) وأنت يا صديقي . . هل كنت تعلم أن

الناس في كندا أعصابهم هادئة ؟ وأن فرص
العمل هناك متوافرة ؟ وأنه أولى بنا جميعاً أن
نهاجر

(تجلس منهكة)

- سين : رفيق .. لقدأ حضرت لك هذه (يخرج من حقيبته لفافة بفردھا فاذا بها صورة زيتية)
- رفيق : آه -إنها هي .. (تأخذھا وتتحرك بها في أرجاء الحجرة وقد عاودتها حيوتھا)
- سين : أهله مشترك ؟ (يتقدم ويلبسھا السترة بينما هي لا تزال منشغلة بتأمل الصورة . ثم يجلس)
- رفيق : (تتقدم نحو واو - تعطيھا الصورة بعد أن تلقھا) تفضل .. علقھا على الحائط .
- واو : (وهو يأخذ الصورة) .. أين ؟
- رفيق : أي حائط .. (إلى صاد) كل الحيطان ، في النهاية ، متشابهة .
- صاد : لا .. إن الحيطان ليست متشابهة .
- رفيق : كما وأن أرسطو غير أرسطو . (مازالت تتحرك في رشاقة ملحوظة)
- صاد : (بانفعال) أية فائدة تجنيھا حركتنا يارفيف من هذه العملية ؟
- رفيق : (إلى سين) أية فائدة ياسيدى القائد من هذه العملية ؟
- صاد : إنك تقتلين نفسك بلا ثمن .
- رفيق : (إلى سين) إننى أقتل نفسى بلا ثمن .
- صاد : أريد أن أعلم . كم سيكون عدد القتل ؟ وما أهمية إزهاق روح خمسة أو ستة من الجنود المجندين ؟ .. إنهم لا يمثلون شيئا .. ويجريهم الأولى والأخيرة أنهم قد بلغوا السن الواجبة للخدمة العسكرية .
- سين : (في هدوء) إنهم يفقون في الصق .. هذا هو كل شيء .
- صاد : لكن الصف سوف يعود الى الانتظام من جديد .. مرات ومرات كنا نحدث فراغا فلا يلبث ان يلتأم .
- سين : إن الصفوف عندما تحرق لا تعود الى ما كانت عليه .
- صاد : بل تعود ، لأن هناك من يدبرون ذلك . ويدبرونه على نحو متقن . إلى هؤلاء ينبغي أن توجه الطعنة .
- سين : إنك لا تختار ياصديقى .. الحرب لا تعرف الاختيار .. الذين يأمرون والذين يؤمرون .. سيان . الجميع يتساوى .
- واو : (محدثاً نفسه) « واحد زائد واحد يساوى واحد » .
- صاد : (وقد تزايد إنفعاله ، إلى واو) وأنت أيضا يابروتوس ؟
- سين : أوليست رفيق هي خطيبتك ؟
- صاد : (إلى صاد) إسمع ياصديقى . النظرية لا تنيد .. ولا العاطفة أيضا .
- صاد : (إلى رفيق) إن ما تقدمين عليه هو نوع من الانتحار المجانى .
- رفيق : (إلى واو) إنك تجھي . إنها هروسك . لم تدعھا تزف الى الموت ، بدلاً من أن تزف إليك ؟ إنها تموت أمام حنينك بلا معنى .
- رفيق : (إلى صاد) إنك تصرخ بلا معنى .. وأنا أموت بلا معنى .. ولا حيلة لكل منا في ذلك .. (تجلس) إنها مسألة حياة يومية .. فتجان من القهوة كل صباح .. أو معجون الاسنان .. ونفس الطريقة تضع رفيق نفسها في سيارة ملفومة .. تماماً كما تستعمل ماء الكولونيا . وفجأة ينتهى كل شيء (تنهض - وتعاود ترتيب بعض الأوراق) يذاع الخبر في نشرة التاسعة . ثم يلى ذلك إرسال لجارة مرة قدم .. أو إعلان عن أحد المطور الباريسية .. أو تحذير لمن لم يسدوا الضرائب . هل رأيت تلك الفتاة التي تقف مشدوهة وسط حجرة نوم في معرض للموبيليا ؟ وكأنها تؤدّ لو ترقد على وسادة ملفومة .. أنا لم أتعلم كثيرا عن الجنس . وإلى لأسفة على هذا .. لم أكن أوفق في ترجمة نصوص اللاتينية .. مقرر الأتار في السنة الثالثة - لم أكن أستطيع أن أفرق بين العמוד الكورنثى والعمود الدورى - ومع ذلك ، فانا لم أشعر بالأسف . لم يكن يجزئنى شيء .. ولم أكن أحب أمى بما فيه الكفاية . كنت أحبھا ، غير أنه كان من الممكن أن أحبھا أكثر .. كان من الممكن . كان





الواجب .. لا أعرف .. « الواجب هو موضوع الضمير » . مقرر السنة الرابعة .. بل وكل السنوات . الحركة كلها تمتاز بالسرعة . أنا أهوى ذلك .. والضمير لا يعرف التسرع . كم هو بطيء .. وأنا أكره ذلك . أضع أشياء كلها في حقيبة ثم ألقى بها .. ضع حاجياتك كلها في حقيبة ثم طوّح بها . (تجمع بعض الأدوات وتضعها في حقبتها) .

صاد : هذه انزامية .. علمها إياك هذا المفكر (مشيراً إلى سين) .. أوريما كنت أنت أيها الشاعر .. أننا الاثنان معا .. أية ثورة هذه تلك التي يقودها انزيميون ؟

سين : الاستماتة بأفكار قابلة لأن تهلم عمل غير مجدى .

صاد : وماذا عن الأفكار الهدامة ؟

سين : إن أفكارك تختلط فيها المشاعر .. وهذا كفيل بأن يقضى عليها منذ البداية . اللحظة التي تولد فيها تموت .. لأنها لا تعرف أين تستقر .. في القلب ؟ الرأس ، أم القدمين ؟

رفيف : و الشفتين ؟ أو في تجويف العينين ؟

سين : كل شيء يندحر في الوقت المخصص له .. لا تقلق .

صاد : (إلى سين) كن عملياً . لسوف نحتاج إليها في عملية أكبر .

سين : ليس ثمة عملية أصغر وعملية أكبر .. نحن لا نخطط لسرقة بنك .

رفيف : كانت تعجبني أفلام سرقة البنوك

واو : مقرر السنة الأولى .

رفيف : السنة الأولى .. هل تذكر ؟

واو : (يصعب لنفسه كاساً ويخفض عينيه)

رفيف : (تدنو منه ، تجلس بجانبه) ماذا ؟ هل تحس ألماً ؟ ..

واو : كم كنت أود أن أسلمك نفسى مرات عديدة .

سين : ألم يحزن الوقت بعد ؟

رفيف : (إلى رفيف) رفيف ..

رفيف : (تمضى عن واو . تتزعزع سترتها) لم أعد أطيقها .

صاد : (بلهجة تومل) رفيف .

سين : إنهم سوف يحضرون الآن . (ينظر إلى ساعته) .

رفيف : مقايح السيارة ليست معي .

سين : سوف يعطونها لك . هل نسيت ؟

رفيف : آه . أسفة يا أستاذ .

صاد : هل قبلت أسفها يا أستاذ ؟
سين : أنها لا تموت بسببى . لا تحاول أن تجعلنى أتصور أنها تموت بسببى . أنا أقدم اقتراحات ولست مسئولاً عن التنفيذ .

صاد : من المسئول إذن عن هذه الجريمة ؟
رفيف : ما كل هذه الضوضاء ؟ ليس هذا الصراخ مما يليق بالمرء سماعة عندما يكون في رحلته إلى الفناء .

(دقات على الباب)

سين : ها قد وصلوا ..
(ينجم الصمت)

رفيف : (تنظر إلى نفسها في المرآة . ترتدى السترة من جديد . تلوح حول نفسها .)

(تدخل فتاة صغيرة ، وفى يدها باقة من الزهور تتقدم إلى رفيف)

رفيف : تعالى .. (تفك لفافة الزهور . تخرج من بينها مفتاحاً صغيراً)

الفتاة : قالوا لي إن أبلغك بأن السيارة تقف في المكان المحدد .

رفيف : في المكان المحدد .. آه ما أجمل زهورك . وما أجملك .

(تنصرف الفتاة)

سين : (إلى رفيف في حزم) الآن ؟

رفيف : (تأخذ حقبتها . تضع نظارة شمسية . تتحدث إلى واو) لقد كنت وعدت بأن ..

لا أجم (تنظر إلى المكتب ، تأخذ كتاباً تصفحه ثم تضعه) فقط لا تنسى أن تعيد هذا الكتاب .

وإن كنت لم انته من قراءته بعد

(يخرج ، يتفغر في الحجرة في غلام كامل)



السير خلال الأعشاب البحرية

ما رأيك في هذه الأغنية التي تتناح في القهى .

- فتاه ١ : لم أسمها أبدا من قبل .
فتاه ٢ : لقد أنجيت من التلفزيون .
فتاه ١ : صحح ؟ مئ ؟
فتاه ٢ : الأحد الماضي .
فتاه ١ : لم نشر تلفزيون بعد .
فتاه ٢ : ليس معقولا .
فتاه ١ : أليس كليف هو الذي يغنى ، أم غيره ؟
فتاه ٢ : انه يشبه صوت كليف ... أم غيره ... أجل .
فتاه ١ : أغنية حزينة .

فتاه ٢ : نعم - أسجها . (فترة صمت) هل ترغيب في الدخول إلى القهى وسماع صندوق الاسطوانات ؟

فتاه ١ : بعد لحظة . عندما تنتهى في مشاهدة الفترينه (فترا صمت) هذه الاغنية ، ربما تكون من النوع الحزين جدا .

فتاه ٢ : أحب الاغاني الحزينة ، ولا أفضل أن تكون الاغنية مرحة كثيرا .

فتاه ١ : من المحتمل ألا تكون الاغنية لكليف .

فتاه ٢ : تبدو وكأنها أغنية كليف - أم أنها لشخص آخر ... (فترة صمت - تحظى الاغنية)

حلوى التفاح هذه حلوى جيدة حقيقة . فيامكانك رؤية قشر التفاح مباشرة داخل الحلوى أيضا ...

فتاه ١ : أجل . لا يوجد الكثير من الحلوى .
فتاه ٢ : بل يوجد الكثير . فيامكانك رؤية قشر التفاح مباشرة خلال الكثير من الحلوى .

فتاه ١ : انها ليست إلا مجرد ماء وسكر في أغلب الأحوال .

فتاه ٢ : هل ترين أصابع العرقوس هذه ؟

فتاه ١ : ايها .

فتاه ٢ : هناك - بجوار سيجار الحلاوة . هل تريها ؟

فتاه ١ : أجل - لقد أكلنا منها أيضا .

فتاه ٢ : ونحن كذلك .

فتاه ١ : كلنا أكلنا أصابع العرقوس هذه .

فتاه ٢ : هل تعرفين ما أفكر فيه دائما عندما أرى أصابع العرقوس

ايان هاملتون فنيلى

ترجمة : الشريف خاطر

الشخصيات :

(١) فتاة أول .

(٢) فتاة ثانية .

المنظر :

أحد شوارع المدينة عام ١٩٦٠ ، ساعة الغروب .

فستان مرأعفتان تتسكمان أمام إحدى الفترينات .

كما يوجد مطهى ذو ثلاثة أبواب به صندوق اسطوانات .

تلتصق أطراف مرأعفة تسمح بصوت خفيف في الشارع .

فتاه ١ : هل ترين حلوى التفاح هذه - في الفترينه ؟

فتاه ٢ : أجل .

حلوى قديمة تماماً - لليلة لليلة .

فتاه ٢ : ألم تأكل حلوى التفاح أبدا ؟

فتاه ١ : بلى ... أكلناها بالتأكيد . كثيرا من المرات . عندما كنت صغيرة جدا كنا نأكله بحميات كبيرة . لكن لا أرغب في تناولها الآن . لأنها لا تحظى بالاهتمام .

فتاه ٢ : قد أدخل المحل وأحضر بعضاً من هذه الحلوى ..

فتاه ١ : وتأكلها الآن - هنا في الشارع ؟ لا ، ليس لك أن تأكل هذه الحلوى عندما تكونين معى بالخارج .

فتاه ٢ : أوه حسن ، لا بأس ... لكنني أعهد أنه يكون لطيفا أن نأكل واحدة من تلك الحلوى .

فتاه ١ : قد يكون من المسموح للأطفال أن يأكلوا هذه الحلوى . ونحن لسنا أطفالا . نحن في السادسة عشرة .

فتاه ٢ : أجل - امرأتان ناضجتان .

(فترة صمت . يعلو صوت الأغنية قليلا)

المتيقة ؟

مسألة صعبة - تحتاج لتوازن والمشي بحرص .. بعض هذه الأعشاب يشبه حصى أصابع الرقوس . ويوجد بعض منها ، عندما تسيرين عليها ، تصدر صوت فرقعة (فرق صمت) هذا النوع يشبه النوع الصغير من الـ ... يشبه ... حسن ، لا أدري ، لكنه يصدر صوت فرقعة ...

فتاة ١ : رأيت ذلك النوع .

فتاة ٢ : صحيح . تستطيعين فرقعة اذا ولقت بقوة كاليه .

فتاة ١ : قمت بفرقة بغنى أحياناً - أتعرفين بالفيض عليه بحدائي .

فتاة ٢ : حسن ، بعض هذه الأعشاب البحرية - وخاصة ذلك النوع الذي يحدث الفرقعة ، ونوع آخر أطول قليلاً ، تشبه حصى أصابع الرقوس ، هذا النوع بالذات دائماً عزلق - ويجب عند السير عليه أن تكون حذراً جداً .. يجب عند السير أن تكون حذره وإلا تنزحلت .. وتبتل كل ملابسك ... لذا يجب رفع فراعيلك .

فتاة ١ : كيف ؟

فتاة ٢ : حسن ، مثل المرأة التي تسير على الحبل المشدود . ترلعين فراعيلك جانباً - لتتخط توازنك - مع مراعاة أن تكون خطواتك قصيرة وإلا فمن المحتمل أن تسقطي .

فتاة ١ : لم أذهب مطلقاً للمشي خلال الأعشاب البحرية - لكن - حدث أن قممتي خلالها ، وأنا ارتدي حذائي .

فتاة ٢ : ليست تلك بالتمشية الحقيقية خلال الأعشاب البحرية .

فتاة ١ : مصداقاً لذلك فإنها من الممكن أن تسد حذاءك .

فتاة ٢ : ولهذا ، فأنا أخلع حذائي دائماً .

فتاة ١ : حتى تحافظي بقدر الامكان على هذه الأعشاب ، على قدر ما أعتقد .

فتاة ٢ : ويمكنك التمشي خلال هذه الأعشاب على قدر ما يمكنك وإلى ما بعد ما حتى مياه البحر الميتة .

فتاة ١ : هناك الكثير من هذه الأعشاب تنمو فوق الصخور .

فتاة ٢ : وهناك الكثير منها ينمو على طول امتداد شاطئ البحر - وإذا أردت الوصول إلى حيث البحر ، حسن ، ما عليك إلا أن تسيري خلالها ... لكن يجب عليك السير بحرص وحذر ...

فتاة ٢ : أعشاب البحر . (فترة صمت) بالطبع لم تمشي خلال الأعشاب البحرية - تلك الأعشاب التي تنمو بجوار البحر - كما تعرفين ؟ هذه الأعشاب البحرية زلقة ...

فتاة ١ : يلبس عليها اللون البني - مثل أصابع الرقوس ؟

فتاة ١ : كلا .

فتاة ٢ : ألم تمشي مطلقاً خلال تلك الأعشاب ؟

فتاة ١ : كلا .

فتاة ٢ : ألم تخشى حذاءك أبداً وجورك - وخضت خلالها ؟

فتاة ١ : كلا . لا بد أن يتأنيب الذعر من جراء ذلك .

فتاة ٢ : ولماذا يتأنيب الذعر من جراء ذلك ؟

فتاة ١ : ربما يكون فيها أشياء .

فتاة ٢ : وأي نوع من الأشياء عتدل أن تكون داخل الأعشاب البحرية ؟

فتاة ١ : أوه ، أنا لا أدري . كابوريا ربما - ربما يوجد خلالها كابوريا فتعصك - و- (فترة صمت) بغزقي أن أتمشي خلال الأعشاب البحرية .

فتاة ٢ : أنت لا تعرفين تماماً ما يوجد في الأعشاب البحرية .

فتاة ١ : هذا ما أقوله لك . سألزقي أن أتمشي خلال الأعشاب البحرية - فقد يوجد فيها جراد البحر - ألم تذهبي قط إلى المطعم ، وأكلت جراد البحر ؟

فتاة ٢ : ليس بعد . ولكنني سأذهب - توا .

فتاة ١ : ربما - ربما لو ذهبت إلى ذلك المكان للتمشي خلال الأعشاب البحرية - ربما لن تحصل أبداً على جراد البحر لتأكله . بل المحتمل هو أن جراد البحر سوف يأكلك أنت .

فتاة ٢ : شيء لطيف أن تمشي خلال الأعشاب البحرية ... فأنت تحملي حذاءك وجورك - وتحملينها ... وتمشين خلال الأعشاب - حتى خلاصك قديمك . كأنك تمشين فوق حبل مشدود ...

فتاة ١ : كأنك فوق ماذا ؟

فتاة ٢ : فوق حبل مشدود - أنت تعرفين ، حبل مشدود .

فتاة ١ : أوه ، حبل مشدود ، كالذي يوجد في السيرك ؟

فتاة ٢ : أجل .

فتاة ١ : شاهدت سيركاً - سيركاً كبيراً جداً - ذات مرة في التلفزيون ...

فتاة ٢ : حسن ، إذا كنت قد شاهدت السيرك ، فلماذا أنك شاهدت الحبل المشدود .

فتاة ١ : نعم . كذلك يوجد أسود - وحيوانات أخرى - بعضها أفيال كذلك .

فتاة ٢ : نعم ؟ وامرأة فوق حبل مشدود ؟

فتاة ١ : أجل .

فتاة ٢ : حسن ، ذلك إذن هو الحبل المشدود . والسير خلال الأعشاب البحرية - تماماً مثل السير فوق حبل مشدود -





فتاه ١ : أجبلى ، فمن الممكن أن تفسد زوجاً من الأحذية .
 فتاه ٢ : إذا لم تخلميه وتحمليه فى يدك .
 فتاه ١ : هذا صحيح . بالنسبة لك - ألا تفزعين من الاغشاب البحرية .
 فتاه ٢ : وماذا فى الاغشاب البحرية يثير الفزع ؟
 فتاه ١ : حسن ، ربما - الكابوريا - أو -
 فتاه ٢ : أو ماذا ؟
 فتاه ١ : لا أدري . لكنك لا تستطعين رؤية ما فيها ، وعلى هذا ..
 فتاه ٢ : أجبلى . صحيح أنه لا يمكنك رؤية ما فيها . لكننى أحب ذلك . أنه نوع مثير من ...
 فتاه ١ : أفكر لك صبيانه من هذه النوع المثير من ...
 فتاه ٢ : هل تفزعين من الكابوريا ؟
 فتاه ١ : أه - هو . لا أخاف من الكابوريا قدر خوفى من المتاكب البحرية . لكننى أخاف من الكابوريا . فبإمكانها أن تمض .
 فتاه ٢ : لم تصبى بعد حفنة كابوريا أبداً .
 فتاه ١ : الأيام قادمة - تمضى خلال الاغشاب البحرية -
 فتاه ٢ : أنا أمشى خلالها - حتى خلاخيل قدمى - وقد سأت عاريتان - تماماً مثل الراقصة !
 فتاه ١ : قلت مثل المرأة التى تسير على الحبل الذى عرضت فى التلفزيون .
 فتاه ٢ : لا بأس . مثل المرأة التى تسير على الحبل الذى عرضت فى التلفزيون . أو مثل الراقصة ... أن ذلك يجعلنى أضمر كائن راقصة ...
 فتاه ١ : أنا أحب الرقص .
 فتاه ٢ : وأنا كذلك .
 فتاه ١ : أحب الروك أند رول ...
 فتاه ٢ : أحب ذلك أيضاً - أنه رائع .
 فتاه ١ : كل الاولاد يرقصون
 فتاه ٢ : أجبلى (فترة صمت) هل لك صديق ؟
 فتاه ١ : نعم . فى عدة أصدقاء من الاولاد .
 فتاه ٢ : لك عدة أصدقاء من الاولاد ؟
 فتاه ١ : أجبلى .
 فتاه ٢ : وماذا تفعلن بهم ؟
 فتاه ١ : ارقص معهم ... لكن ليس كثيراً .
 فتاه ٢ : أهذا كل شيء ؟
 فتاه ١ : نذهب إلى السينما .
 فتاه ٢ : أهذا كل شيء ؟
 فتاه ١ : وماذا غير ذلك ؟ - نذهب للرقص ، أو نذهب للسينما .
 فتاه ٢ : أو نسير فى القهى ونسمع الاسطوانات . ماذا غير ذلك ؟
 فتاه ٢ : لدى صديق .
 فتاه ١ : لديك صديق ؟
 فتاه ٢ : لدى صديق . وهو من نوع خاص . أبقى - أبقى انه لدى صديق خاص به فقط - هل تعلمين ماذا تفعل أنا وهو ؟
 فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : حسن ، خفى ... هيا . وضعى فى اعتبارك مسألة ..
 مسألة الاغشاب البحرية و - وتذكرى كذلك أن صديق خاص به فقط
 فتاه ١ : تذهبان إلى السينما ؟
 فتاه ٢ : كلا .
 فتاه ١ : تذهبان للرقص ؟
 فتاه ٢ : كلا .
 فتاه ١ : إذا كان لديكما ما يكفى من النقود ، فبإمكانكما الذهاب الى الرقص - أو فعل أى شيء - كل ليلة .
 فتاه ٢ : أوه ، هو وأنا لدينا الكثير من النقود . أنا وهو لدينا ما يزيد عن حاجتنا . لكننا لا نرغب فى الذهاب الى الرقص .
 فتاه ١ : كلا ؟ ألا يستطيع الرقص ؟
 فتاه ٢ : بلى . لكنه لا يرغب فى ذلك . أنه ليس كالأولاد الماديين . انه من نوع خاص .
 فتاه ١ : كل الاولاد يرقصون هذه الأيام .

فتاة ٢ : عليك إذن أن تخفي ماذا تفعل أنا وهو ...
 فتاة ١ : لا سينا ... ولا رقص ... أعتقد انكما تذهبان إلى المقهى للهو وسماع الاسطوانات .
 فتاة ٢ : كلا . نحن لا نذهب للهو أو سماع الاسطوانات على الإطلاق .
 فتاة ١ : هذا يبدو أن صديقك هذا انسان سوى .
 فتاة ٢ : كلا ، هو ليس كذلك .
 فتاة ١ : حسن ، ماذا تفعلان إذن ؟ يجب أن تخبريني .
 فتاة ٢ : أنا وصديقي - وكما قلت لك هو صديق خاص بي فقط - نذهب للتمشى خلال الاعشاب البحرية
 فتاة ١ : انكما لا تفعلان ذلك !
 فتاة ٢ : بل نفعل . نذهب - في سيارته - إلى هناك حيث البحر ، وبعد ذلك - نغسل أقدامنا .. وندمشى خلال الاعشاب البحرية ... ودائما ما يكون الأمر لطيفا جدا !
 فتاة ١ : لابد انكما في غاية الجمالة - أنت وصديقك هذا .
 فتاة ٢ : نحن لسنا كذلك . أنه ولد لطيف جدا . (فترة صمت)
 وعندما نكون سائرين خلال الاعشاب البحرية - يكون لطيفا إلى أقصى حد - فيأخذ يدي في يده ...
 فتاة ١ : وماذا يعمل هو ؟
 فتاة ٢ : عندما تكون سائرين ؟
 فتاة ١ : كلا ، ماذا يعمل هو ؟ ما هي وظيفته ؟
 فتاة ٢ : إنه - إنه مندوب اعلانات .
 فتاة ١ : ما اسمه ؟
 فتاة ٢ : اسمه الأول بول .
 فتاة ١ : أرجو ألا يكون كل هذا من وحي خيالك ؟
 فتاة ٢ : كيف يتسنى لي ذلك ؟ وقد أخبرتك باسمه الأول .. أليس كذلك - بول . اسمه بول وهو دائما مهتم له شعر أسود فاحم ... وبه رقة أحيانا .
 فتاة ١ : يخيل لي أن انسانا يمثل هذه الرقة والجمال ويعمل في مجال الاعلان مثل بول - لا يمكن أن يقبل على الإطلاق أن يمشى خلال الاعشاب البحرية ..
 فتاة ٢ : لو سمحت لي ، انه يفعل ذلك . ودعني أمل لك ، انه لا يخشى أن تعبه الكابوريا (فترة صمت) الحقيقة ، انه مفرم ، بالكابوريا .



فتاة ١ : أهي كذلك ؟
 فتاة ٢ : وعلى هذا لم تصبنا عنه كابوريا .
 فتاة ١ : أي نوع من الاعشاب البحرية تتمشون خلالها .
 فتاة ٢ : حسن ، سأخبرك .. نحن نسير خلال كل أنواع الاعشاب البحرية - تلك التي تشبه حلوى أصابع العرقوس - وكذلك النوع الذي يحدث فرقته ... وبينما نكون سائرين نرفع أيدينا .
 فتاة ١ : يبدو لي الأمر سويا للغاية .
 فتاة ٢ : حسن ، هو ليس كذلك - بإمكاننا أن نأخذك معنا يوما ما ... بإمكانك أن تحضري معنا أنا وبول ، وسوف نتجه ثلاثتنا للسير خلال الاعشاب البحرية .
 فتاة ١ : أعتقد أن بول هذا بطيء الاحساس .
 فتاة ٢ : هو ليس كذلك . انه ولد حساس للغاية . كل ما في الأمر أنه أحيانا يهيق بالمعمل في المكتب ... يهيق بالمكتب - وفي يوم السبت - يريد أن يغير الجو ... يبلغ به الصديق حتى الحلقوم من هذا المكتب العتيق ... وعلى هذا فنحن نذهب للتمشى خلال الاعشاب البحرية .
 فتاة ١ : أين تعملين ؟
 فتاة ٢ : في مصنع .
 فتاة ١ : كيف حدث أن قابلت بول ذلك الشخص المسور والذي يعمل في مجال الاعلان ؟
 فتاة ٢ : يبدو عليك وكأنك لا تصدقي .
 فتاة ١ : أنا أسأل فقط - عن كيفية مقابلتك له ؟
 فتاة ٢ : تقابلنا ... في مرفص . (فترة صمت) مثلما علمت أنا وانت ، كما تعرفين .
 فتاة ١ : (فترة صمت) أعتقد أنك لن ترى صديقك هناك الليلة ؟
 فتاة ١ : كلا .
 فتاة ٢ : أحيانا . تشيرين بأنك أحسن عندما تكونين وحدك أليس كذلك ...
 فتاة ١ : أنا لم أقابل مطلقاً - صديقاً مسور الحال رقيق الطباع - ويعمل في مجال الاعلان - في مرفص ...
 فتاة ٢ : حسن ، من المحتمل أن تقابل ...
 فتاة ١ : أنا لم أر مطلقاً صديقاً مثل هذا .
 فتاة ٢ : حسن ، إنه حظك ليس إلا - كما أن بول وأنا لنا نفس اللوق ...
 فتاة ١ : أجل . ولذا تخرجان للتمشى سويا خلال تلك الاعشاب البحرية ..
 فتاة ٢ : أجل - إنه الشيء الأثير لهدنا . (فترة صمت) لم تشعرى أبداً بالفجر من الذهاب إلى السينا ؟ ألم يتأبك شعور بالصيق حتى الحلقوم بمصاحبة هؤلاء الأولاد المصادين ؟ والعمل ؟ وكل هذه الأمور ... ؟
 فتاة ١ : لا أدري . أنا لا أفكر فيها :
 فتاة ٢ : أين تعملين ؟
 فتاة ١ : في مصنع .
 فتاة ٢ : مثل .
 فتاة ١ : أجل . مثلك . لكنني لم أقابل أبداً - وفي مرفص - أي شخص مثلي صاحبك هذا . أنا أقرأ عن أمثاله في



المجلات . قرأت عن الكثير منهم في المجلات التي
تحضرها ماما ... طويل ، شعر اسود فاحم ،
رقيق ... لكن هناك شيء يستحق أن تتوقف عنده
قليلا ، جميع اسمائهم بول .

فتاه ٢ : لأن اسم بول شائع جدا في مجال الاعلان .

فتاه ١ : نعم . ولكنني لم أقابل أبدا شخصا مثل ذلك حقيقه .

فتاه ٢ : ربما يحدث ، ... يوما .

فتاه ١ : ربما . أجل . (فترة صمت) لكن كل ما أرجوه ان يحدث
وقابلته ألا يكون لديه مزاج الشمس خلال الأعشاب
البحرية ... الأعشاب البحرية - وأكل حلوى
التفاح ...

فتاه ٢ : يتحتم عليك أن تسيرى خلال الأعشاب البحرية أحيانا -
إذا كنت ترغين في الوصول إلى البحر ...

فتاه ١ : ومن الذي يريد أن يصل إلى البحر ؟

فتاه ٢ : أنا أفعل ذلك أحيانا . أنا أحب ذلك . (فترة صمت) إن
البحر ليس كالصنع . البحر واسع وصعيق و ...
حسن ، لا أدري . لكنني أحب البحر .

فتاه ١ : أنت شخص غريب ، غريب فعلا ..

فتاه ٢ : ما اسم صديقك ؟

فتاه ١ : لقد سبق وقلت لك - ليس لي صديق واحد . لدى الكثير
من الأصدقاء . مئات .

فتاه ٢ : من هم ؟

فتاه ١ : لا أستطيع أن أتذكر أسمائهم حتى ...

فتاه ٢ : هل هم مختلس ؟

فتاه ١ : كلا .

فتاه ٢ : هل تعتدين أنني أنتمي إلى المختلس ؟

فتاه ١ : أجل . من الأشياء التي تقولها - لا بد أن تكون من فريق
المختلس . ورغم أنك لا تلبسين مثل المختلس ، إلا أن
تصرفاتك - الشمس خلال الأعشاب البحرية - ضرب
من ضروب المختلس ...

فتاه ٢ : عزيزي بول تمشي خلال الأعشاب البحرية - وهو ليس
من المختلس ، ويعمل في مجال الاعلان .

فتاه ١ : لكن ماذا يفعلون هناك ؟

فتاه ٢ : في مكتب الاعلانات ؟

فتاه ١ : نعم . في مكتب الاعلانات . ماذا يفعلون هناك ؟

فتاه ٢ : حسن ، أنا لا أدري ... ربما ... حسن ، يقومون
بأعمال تختص بالاعلانات ..

فتاه ١ : لكن ماذا يعمل هو ؟

فتاه ٢ : بول ؟

فتاه ١ : أجل . ماذا يعمل بول في مكتب الاعلانات هذا ؟

فتاه ٢ : انه - حسن - انه لا يتكلم كثيرا عن ذلك . كيا أن
الانسان لا يفكر .. لا يفكر في العمل عندما يكون
سائرا خلال الأعشاب البحرية - أليس كذلك ؟
بل يمس بالشارية والحبال .

فتاه ١ : على أي الأحوال يجب أن تمرى ماذا يفعل .

فتاه ٢ : حسن ، في الواقع أنا أعرف . أن ما يفعله هو - هو أن
يذهب للمؤتمرات .

فتاه ١ : المؤتمرات ؟

فتاه ٢ : نعم .

فتاه ١ : قرأت عن هذه المؤتمرات في مجلة ماما

فتاه ٢ : أحم .

فتاه ١ : يبدو أن مجال الاعلان كله مؤتمرات . لذا فإن صديقك
هذا - الذي يدعى بول - ذلك الرقيق ذو الشعر الداكن
الوسيم - ليس له من عمل سوى الذهاب إلى المؤتمرات .

فتاه ٢ : أحم . هذا هو عمل بول . بول يذهب إلى المؤتمرات .

فتاه ١ : وبعد أن تنتهي المؤتمرات - يتجهون من الاعلانات -
يذهب هذا بول الوسيم الرقيق - لمعالجة فتاته ويذهبان إلى
المطعم . يجلسان ويأكلان جراد البحر ، وربما يكون
رقيقا جدا .

فتاه ٢ : صديقي بول ليس كذلك .

فتاه ١ : ربما . لكن ماذا عن صديقك الآخر ؟

فتاه ٢ : ليس لدى صديق آخر .

فتاه ١ : آوه ، أليس لك صديق آخر ؟ لا داعي للمداورة ..

فتاه ٢ : ولكنني قلت لك - إننا نخضع بعضهم فقط .

فتاه ١ : وماذا عن صاحب ذي الشعر الأحمر والناف الاطلس .
المختلس .

فتاه ٢ : أنا لا أعرف أي مهندسين .

فتاه ١ : أراهن أنه لم يكن يرغب في الشمس خلال أعشابك
البحرية . بل وانه كان يقضى أسبوع السبت في
مشاهدة مباراة كرة القدم .

فتاه ٢ : أنا لا أعرف . أنا أحب بول .

فتاه ١ : أنت لاجتئين اذن بالمهندس ؟

فتاه ٢ : كلا . إذا أردت الصديق ، فانا لم أستطيع فهمه - كل
ما يرغب في أن يفعله دائما - هو الذهاب إلى الرقص .

فتاه ١ : وهذا ما قلته . انه يفعل نفس الأشياء التي يفعلها أي
شخص آخر .

فتاه ٢ : لكن بول - يختلف .

فتاه ١ : أجل ، أنه مختلف . أنت قلت في أنه كذلك . فأى شخص
يقضى أسبوع السبت في الشمس خلال الأعشاب البحرية
فهو مختلف . لديه حالة عقلية . (فترة صمت) ألم يتأكد
الزهر لجرد ماذا يكون في هذه الأعشاب ؟ ألم يتأكد
الزهر من تلك الكابوريا وغيرها ؟

فتاه ٢ : كلا . إننا يتأكد الزهر أكثر من الأيام .

فتاه ١ : ماذا ؟

فتاه ٢ : الأيام ، وكل يوم . المصنع ، وكل تلك الحياة . مجرد حمل ليس إلا - (فترة صمت) أترقبون ، عندما كنا نسير خلال تلك الأعشاب البحرية - هذه التي تشبه أصابع العرفسوس وتلك التي تحبث فرقمه - عندما كنا نسير خلال تلك الأعشاب ، بدأ في يد ...

فتاه ١ : أعتقد أنك قلت في أنكما تمشيان وأيديكما مرفوعة جانباً .

فتاه ٢ : هذا صحيح . مثل المرة التي تسير على الجبل .

فتاه ١ : أذن كيف يتسنى أن تتماصك أيديكما ؟

فتاه ٢ : أوه ، عندما نسير أنا ويول خلال تلك الأعشاب - نرفع أيدينا التي إلى الخارج فقط .

فتاه ١ : إذن كيف تحملين حذاءك وجوريك ؟

فتاه ٢ : ماذا ؟

فتاه ١ : إذا كان كل منكبا يرفع يديه ، وأنت تمشين كالمرأة التي تسير على الجبل - مع العلم بأن لديك يدين فقط - فكيف يتسنى لك أن تحمل حذاءك وجوريك ؟ هه ؟

فتاه ٢ : حسن - حسن ، ماذا دهك ؟ تتركها حيث توجد العربة . أرايت ؟

فتاه ١ : أوه ؟ (فترة صمت) في يوم من الأيام - سوف يتناوبك النوم - أنت ويول ، بسبب سيركما خلال تلك الأعشاب البحرية .

فتاه ٢ : لماذا ؟

فتاه ١ : لأنكما سوف تذهبان . هذا هو السبب .

فتاه ٢ : نحن لم نعد أيدي . وعلى كل يجب التفكير في ذلك . إلا أن الطرف في السير خلال الأعشاب البحرية هو أن تمضي ... ولو مرة ... (فترة صمت) الكابوريا لا تقزعي . وأنا لا أخاف منها . انها تقف في صفنا .

فتاه ١ : ماذا ؟ صف من ؟

فتاه ٢ : صفى أنابول .

فتاه ١ : ليس هناك من أحد يقف في صفك ، سواك .

فتاه ٢ : بل في صفنا . الكابوريا تقف في صفنا . وكل الحشرات الصغيرة مثل الكابوريا تقف في صفنا - كل الحشرات - نحننا أنا ويول . (فترة صمت) هل تخبرين أصدقائك بأية أشياء خاصة ؟

فتاه ١ : كلا . فهم مجرد أصدقاء فقط .

فتاه ٢ : أنا أقول ليول الكثير من الأشياء .

فتاه ١ : هل تعلمين ذلك ؟

فتاه ٢ : أجل - لأنه صديقي الخاص . وأقول له كل شيء .

فتاه ١ : أستطيع تصور ذلك .

فتاه ٢ : ماذا ؟

فتاه ١ : أنت وهو - تسيران خلال الأعشاب البحرية - تغفان - تسيران - وإلهام يغطي خلاخيل أقدامكما - كل ذلك في تلك الأعشاب البحرية - ثم هناك الكابوريا على استعداد لأن تمضيكما - وأنت وهو تغفان هناك لجرد أن تتحدثا في أشياء ..

فتاه ٢ : حسن ، كنت أشعر دائماً بأنني أحب أن أخبره بأي شيء هناك . (فترة صمت) بعد ذلك - وكما كنت أقول لك -

عندما كنا نسير هناك - خلال تلك الأعشاب ، وتشابك أيدينا . تشابك أيدينا وبميس لبعضنا بأسرارتنا ...

فتاه ١ : ما هي نوع تلك الأسرار ؟

فتاه ٢ : مثل تلك الأسرار التي يمسمن بها إلى نفسك ليلاً في الفراش ...

فتاه ١ : عندما أتواجد في الفراش ليلاً فإنني أنام مباشرة . ولو كان لدينا تلفزيون لكنت تأخرت قليلاً ، كل الجيران حولنا لديهم أجهزة تلفزيون . لها عدا نحن . يشعر الانسان بالارتياح بعيداً عنه .

فتاه ٢ : بإمكانك أن تحسري لدينا ذات ليلة لتشاهدي التلفزيون عندنا .

فتاه ١ : لن يكون الأسر يتسنى القدر من الارتياح مثلاً يكون التلفزيون خاص بنا .

فتاه ٢ : كلا حسن ، كنت أقول - عندما تكون سائرين خلال تلك الأعشاب ...

فتاه ١ : نعم ؟

فتاه ٢ : بعد ذلك نصل - أنا ويول - وإله من رفيق لطيف - نصل إلى حيث البحر ...

فتاه ١ : نعم ؟

فتاه ٢ : ألم تكون تستمعين إلي ؟ ثم نصل إلى البحر .

فتاه ١ : أنا أستمع . (فترة صمت) أحب تلك الأسطوانات أيضاً . كل ما لدينا في البيت رائدو قدم . . لكن أشقى الثانية - لديها فوتوجراف .

فتاه ٢ : ثم نصل إلى البحر - وغالباً ما يكون المنظر جميلاً .

فتاه ١ : بعض هذه الأسطوانات يكون جميلاً . أحب المرح منها .

فتاه ٢ : أنا لا أحبك من الأسطوانات - أنا أكلعك هي أنا ويول ، كنت أقول إننا نصل إلى البحر .

فتاه ١ : حسن ، لا يسمي البحر في كثير أو قليل . لا أهتم أبداً بذلك البحر الذي يجعلني أحاسر ببحان - ويفسد حداثي ، ويجعلني أعرض خلال مجموعة من الأعشاب ملينة بالكابوريا ، وأشياء أخرى ، حتى أصل إليه . (فترة صمت) بهذه الطريقة من الممكن أن تصاب ببعضه . وهذا ليس حسناً ، على الإطلاق .





فتاه ١ : لقد جعلني ذلك الحلم أضحك . وضحك منه كل فرد .
 فتاه ٢ : لكن أسي جانت وأيقظني .
 فتاه ١ : ماذا ؟
 فتاه ٢ : كان علي أن أستيقظ من حلمي .
 فتاه ١ : أنا أدهش لماذا حلمت بفوتغراف كبير ؟
 فتاه ٢ : أعتقد لأنك ترغيبين في جهاز كبير ضخم .
 فتاه ١ : أجل .
 فتاه ٢ : بإمكانك أن تذهبي معنا إلى البحر . أو - حسن ، إذا كان يول عليه أن يعمل في أمانة أي يوم صبت - أو إذا طلبوا منه أن يعمل ساعات إضافية - في الإعلانات - بإمكاننا أن نذهب إلى هناك كلانا فقط .
 فتاه ١ : ونسير خلال تلك الأشجار البحرية - ؟
 فتاه ٢ : باستطاعتي أن أملك بك - مثلاً بفعل بول معي
 فتاه ١ : لكنك لست مثله ، بحيث تجعلني أشعر بأنني على ما يرام خلال تلك الأشجار البحرية . .
 فتاه ٢ : سأملك جيداً - جيداً جداً . (فترة صمت) فأنت وأنا نستطيع أن نشبك أيدينا سوياً - ونسير - ونسير - الرقصين - مثل التي تسير فوق جبل مشدود - نسير خلال تلك الأشجار البحرية - ونغير بعضنا بالأشياء - كل أمورنا الخاصة السرية - أجل ، أنت وأنا - نستطيع أن نغشي خلال تلك الأشجار - دون توقف - حتى نصل إلى البحر مباشرة ! (فترة صمت) لا بد أن تسيري خلال الأشجار البحرية - وإلا فلن تستطيعي الذهاب إلى أي مكان آخر . صحيح ، أن الأشجار البحرية ، مليئة بالكابوريا وأشباه أخرى . . . لكن لا بد أن تسيري خلالها - يبدأ في يد - مع شخص آخر - ذلك أنه اللطيف - أن تسيري - مثل الراقصة - مثل الراقصين - خلال تلك الأشجار البحرية - مباشرة حتى نصل إلى البحر . . . !
 فتاه ١ : طوال حياتي وأنا أبتمد من البحر . ظلت بعيدة عن الأشجار البحرية . لأنه ليس بالامر اللطيف . باستطاعتك أن تذهبي وتتمشي خلال كل تلك الأشجار البحرية - بإمكانك أن تذهبي إذا كنت ترغيبين - لكن ليس معي !
 فتاه ٢ : أحب منظر حلوى التفاح
 فتاه ١ : أنها للأطفال (فترة صمت) هيا نذهب إلى المقهى . (فترة صمت) أحب تلك الأفيشة . رغم أن بها نسوها من الحزن هيا ، دعينا ندخل . . .
 فتاه ٢ : أجل ، هيا ندخل إلى المقهى ، ونستمع إلى الاسطوانات - وربما يكون هناك بعض من أصدانك العتيدين - ربما (يعلو صوت الموسيقى - اسطوانات هيا وراء البحر .) هناك . . .
 فتاه ١ : هيا وراء البحر . . .
 فتاه ٢ : تأخذ الفتاتان في التجول بعيداً ، بينما تظل الموسيقى هائلة - ثم تأخذ في التلاشي .)
 (ختام)

فتاه ٢ : ما الذي ليس حسناً ؟
 فتاه ١ : أأ أقل لك ؟ - تلك الأشجار البحرية سيئة . وكذلك البحر . وعدم الحصول على تليفزيون . وأكل حلوى التفاح ليس حسناً كذلك . أنا لن أضع أصبع قدمي في تلك الأشجار البحرية .
 فتاه ٢ : لكن - البحر - جميل .
 فتاه ١ : أجل - رأيته .
 فتاه ٢ : أأ تحملني أبداً بالبحر ؟
 فتاه ١ : أنا لا أرى أسلماً . فيها عدة مرة واحدة ، حلمت بأن لدينا تليفزيون . . .
 فتاه ٢ : أجل . . .
 فتاه ١ : تليفزيون كبير ضخم ، له شاشة كبيرة مثل شاشة السينما . ليست كشاشات السينما القديمة بل شاشة ، يبلغ عرضها مائة ياردة . . .
 فتاه ٢ : نعم ؟
 فتاه ١ : وله صندوق كبير من البلاستيك .
 فتاه ٢ : أنا لم أحلم على الإطلاق بجهاز تليفزيون . . .
 فتاه ١ : وذات مرة حلمت بفوتغراف ، ومرة أخرى حلمت بأنني تزوجت من صندوق اسطوانات .
 فتاه ٢ : حسن ، إذن . أنت تحملين بالفعل .
 فتاه ١ : نعم . حسن . . . ربما . . .
 فتاه ٢ : ذات مرة ، حلمت . . . حلمت بالبحر . . . كان الحلم - نوعاً من الغلام - و - كان غلاماً داساً - و - حسن ، لكنه - كان جيلاً !
 فتاه ١ : كان الفتوتغراف جيلاً في الحلم . من طراز يوش ، ولم يكن الامر يحتاج أن تضغط على الزر . بل تفكرى في المطلوب فقط فيبدو الجهاز من تلقاء نفسه .
 فتاه ٢ : نعم ؟ هل ترغيبين ماذا كان شكل البحر في حلمي ؟
 فتاه ١ : لقد كان من طراز يوش ، وله خمس سماعات إضافية
 فتاه ٢ : كان مثل البيت - كان مثل ما يمكن أن نسميه البيت الحقيقي . . .
 فتاه ١ : ماذا ؟
 فتاه ٢ : قلت - أن البحر يبدأ في حلمي - كبيراً ومظلياً - مثل البيت تماماً !
 فتاه ١ : انت تتحددين مثل أشخاص يلمضونك رأيته .
 فتاه ٢ : لو كان بإمكانك أن أبقي هناك - إلى الأبد !

٩٨
 القلم:
 العدد ٩٥
 ١٠
 ١١
 ١٢
 ١٣
 ١٤
 ١٥
 ١٦
 ١٧
 ١٨
 ١٩
 ٢٠
 ٢١
 ٢٢
 ٢٣
 ٢٤
 ٢٥
 ٢٦
 ٢٧
 ٢٨
 ٢٩
 ٣٠
 ٣١
 ٣٢
 ٣٣
 ٣٤
 ٣٥
 ٣٦
 ٣٧
 ٣٨
 ٣٩
 ٤٠
 ٤١
 ٤٢
 ٤٣
 ٤٤
 ٤٥
 ٤٦
 ٤٧
 ٤٨
 ٤٩
 ٥٠
 ٥١
 ٥٢
 ٥٣
 ٥٤
 ٥٥
 ٥٦
 ٥٧
 ٥٨
 ٥٩
 ٦٠
 ٦١
 ٦٢
 ٦٣
 ٦٤
 ٦٥
 ٦٦
 ٦٧
 ٦٨
 ٦٩
 ٧٠
 ٧١
 ٧٢
 ٧٣
 ٧٤
 ٧٥
 ٧٦
 ٧٧
 ٧٨
 ٧٩
 ٨٠
 ٨١
 ٨٢
 ٨٣
 ٨٤
 ٨٥
 ٨٦
 ٨٧
 ٨٨
 ٨٩
 ٩٠
 ٩١
 ٩٢
 ٩٣
 ٩٤
 ٩٥
 ٩٦
 ٩٧
 ٩٨
 ٩٩
 ١٠٠



د. محمد عناني

حول أزمة المسرح العربي

حوار مع الدكتور محمد عناني

== المسرح الفكاهي خطير جداً... ==

● المسرح التجاري .. مسأنا يعني ..
موضحاً السليات الخطرة هذا النوع من
المسرح هل الفرد بصفة خاصة ، وحلى
للمجتمع بصفة عامة .. ؟

من أخطر ما حدث في أواخر الستينات ،

وطوال السبعينات وإلى الآن وبالتحديد في

العشرين سنة الماضية .. ظهور ما يسمى

بالمسرح التجاري ، وهذه التسمية غير

دقيقة ، لأن المسرح قائم في جميع أنحاء

العالم هل تنظيم تجارى أو هيكلي اقتصادي

يشترى الربح ، فيقدم عملاً معيناً .. يتلقى

استجابة معينة من الجمهور ، فلابد أن يقوم

المسرح على عنصر تجارى ، ولكن المقصود

في هذا السؤال هو المسرح الترفيهي .. أى

مسرح الضحك للضحك بأى وسيلة ، وهو المسرح

الذى يشبه البرنامج الإذاعي القديم

المعرب .. يعنى مسرح الفكاهة أو مسرح

النكت أو النكتات أو القنفشات

الضاحكة .. مشكلة هذا المسرح أنه يجعل

الناس أو الجمهور من غير الدارسين

يتصورون أن هذا هو المسرح .. أى يقدم

المفاهيم الخاطئة على المسرح للفرد وهذه هي

تكان هذا الحوار :

== القضية حالياً في المسرح العربي

ليست قضية نص ... ولكننا ...

● القضية الآن في تجربة المسرح العربي ..

قضية نص .. أم عمل فني .. ؟

== المسرح العربي بكل أسف .. الرقابة

بدأت تنتقل فيه إلى خارج مصر ، فللمسرح

العربي في مصر لم يعد رائداً له دور تاريخي كما

كان سابقاً ، والقضية حالياً ليست قضية

نص ، وإنما تكن في يوم من الأيام قضية

نص ، والمسرح العربي القضية فيه قضية

تنظيم وإدارة بمعنى إدارة وإخراج العمل

الفني ، فهناك نصوص جيدة جداً من

المسرح العربي على مستوى عالمي بكل

المقاييس ، وسينما تترجم هذه النصوص إلى

اللغات الحية كما نفعل الآن في مصر ، يمكن

أن تعمل هذه النماذج إلى العالم الخارجي .

ويظهر للمسرح العربي الصالح بجودته ،

ورغمته ، وإثرائه ، ولكن بكل أسف هناك

قوالب مسرحية قديمة لا يمكن التخلص منها ،

ومدارس في الإخراج قديمة أيضاً ،

والخطورة أننا لم نستطع أن نتطور مع

المدارس المسرحية المعاصرة ..

أجرى الحوار :

عباس محمود عامر

المسرح العربي يعاني من قضايا أساسية
ظهرت في الحلبة الأخيرة أدت إلى سقوطه في
نزعة المحلية رغم وجود نصوص مسرحية
تسرق إلى المستوى العالمي ، فلم يعد
للمسرح دور على خشبة المسرح العالمي ،
لكن مستقبلية المسرح العربي كيف يرى
هالها بعد .. ؟ .. لهذا الموضوع نحاول
أن نجد قراءة تفصيلية في عالم الدكتور
« محمد عناني » .. والدكتور عناني كما نعرفه
له مؤلفات في المسرح منها مسرحية
المجاذيب ، ومسرحية الغريال ، ومسرحية
السجين والسجان ، وله مؤلفات في النقد
منها : النقد التحليلي ، وفن الكوميديا ،
والمسرح الإنجليزي المعاصر ، ومن
ترجماته .. روميو وجوليت ، وملحمة
الفردوس المفقود ، ومحاولة لفهم عصر
القرآن الكريم ..

● في إيجابيك السابقة تقول إن النفط ساعد على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة و متميزة . وخاصة في الكويت ، لذلك يعتبر المسرح الكويتي من أنشط المسارح الموجودة في العالم العربي .. فما رأيك ؟

— المسرح الكويتي فعلاً من أنشط المسارح الموجودة في العالم العربي ، ففى كل عام حينما تعقد مهرجان المسرح العربي في أكاديمية الفنون ، نجد نموذجاً مشرفاً للمسرح الكويتي في الثمانينات ، ولا شك أنه حديث نسبياً وإن عمر المسرح الكويتي لا يتجاوز الثلاثين ولكنه استطاع أن يحقق خلال الثلاثين عاماً ما لم يحققه الكثير من مسارح العالم الثالث في مائة عام ، إنه يحقق مكانة مرموقة في عالمنا العربي ، وهو يقدم أشكالاً عملية لها طابعها الخاص بها ومذاقها المتميز مثل مسرحية الأبناء ، ومسرحية النخلة ، ومسرحية السلاطين ، وهذا التمسرح يقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة أى محاولة إستلها من التراث ، وإستلها من الواقع الخليجي ، ومحاولة الإبقاء على الشكل الحديث مفتوحاً ، وأنا حينما رأيت نموذجاً من المسرح الكويتي عرضت في مصر ، وجدت أنها نوع من المسرح التراثي الشعبي ، الشكل فيها طبع وتعتنى فرصة للممثل أن يبرز طاقته بناءً على إستجابة الجمهور ، وهذا جديد في المسرح العربي .

● ساليات المسرح العربي ...

● في ظل أوضاع المسرح العربي هناك ساليات حدثت عنها ؟
— أول سالية في المسرح العربي هي السالية النجمية لكل فنان ، فالفنان يرى

للمتميزة بما فعله النفط في العالم العربي ، ولولا النفط وخاصة في مصر ما كانت النهضة الخلية ، وإتينا لا يجب أن نلوم النفط على التقلص ، بل يجب أن نرى الحقيقة من جانبيها السلي والإيجابى ، فالإيجابيات لا يجب أن ننكرها ، وحقيقة أن الساليات إقتزرت في الإنهاء إلى الترفيه والتسلية وغيرها وهذا ليس مقصوداً على المسرح الهزلي ، وإنما يتضمن أيضاً الفيديو الذى هو أحد الساليات ، ولكن إلى جانب هذه الساليات إيجابيات مثل إزدهار الكتابة المسرحية ، والآداء المسرحي . والتشكيلات المسرحية ، وهذا لا يمكن إنكاره ، فالنفط ساعد على وجود نهضة حديثة ، وبالتالي أتى إلى وجود أشكال تنافسية للمسرح مثل الفيديو ، ولكن أحب أن أقول ألا ننكر الإيجابيات في حديثنا عن الساليات ، فالإيجابيات أكثر من الساليات .

● وهل يمكن التخلص من ساليات النفط ... ؟

— أنا أرى مع سرور الوقت يمكن التخلص من الساليات وتقليلها على الساليات ، وكذلك يمكن أن نتخلص من ساليات الفيديو إذا فتحت أبواب المسارح للجمهور بصورة تشجيعية لكي يسروا للمسرح الحقيقي ، وليس الهزليات ، وكذلك يمكن التخلص أيضاً من الفيديو عن طريق فتح المزيد من المسارح ، وتربية عادة الذهاب إلى المسرح لدى الجمهور من مختلف الأعمار ، فلا يمكن التخلص من الساليات إلا بتعليق الإيجابيات ونشرها .

الخطورة ، والتأثير الأكثر ضرراً لهذا النوع من المسرح على الفرد هو محاكاة الأطفال والمراهقين لسلوك النجوم الذين يرونهم على خشبة المسرح ويعتبرونهم سواء حقاً أو كذباً . أعلام المجتمع ، فخطورة المسرح التجارى المقصود بجعل شخصية فكاهية معينة تعتبر نجمة من النجوم أو علماً من أعلام المجتمع بماكياها الناشئون دون وعي .. أى تقليدناهم للشخصية ، أما خطورة هذا النوع من المسرح على المجتمع أنه يفتت شيئاً من السطحية والتفاهة ، وينشرها على كل المستويات ، ويعمل بالتالى على إنتحاط الثقافة في المجتمع بلا شك فهو مسرح غير ثقافي وضد الثقافة ..

● النفط ساعد على إزدهار بعض الفنون ..

● يقال .. النفط ساعد على خلق ديناميات التغيير في المجتمع الخليجي وبالتالي أدى إلى ابتداء فن المهزلة بطريق غير مباشر كشكل مسرحي .. ما تعليقك على هذه العبارة ... ؟

النفط ساعد على إزدهار بعض الفنون .. وهذا التأثير هو تفسير طبيعي ، وأنا أرى أن النفط لم يوجّد أشكالاً درامية جديدة ، وبالتالي لم يؤد إلى إنتحاط أشكال قديمة ، ولكن ساعد في بعض الحالات وبالتحديد في حالة الكويت على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة و متميزة و بارعة ، والنفط ساعد على ذلك ، وأنا أذكر كتاباً نسبياً عن المسرح الكويتي في ربيع قرن للدكتور د. أمين الميوشي ، أعقد أنه يضاف إلى السجلات

● المسرح العربي لم يعجز إلى العالم بعد لأننا ما زلنا حديثي اللغة .

● في المسرح العربي نصوص جيدة ترقى إلى المستوى العالمي بكل المقاييس .

● مسرح الضحك الآن يقدم المفاهيم الخاطئة .

● النفط في بعض الأحيان ساعد على إنشاء هياكل ثقافية ممتازة و متميزة

ذاته في مرآة نفسه، ولا يقتصر من المسرح الذي هو مؤسسة فنية وأدبية وفكرية، والسلبية الثانية هي غلبة المصالح التجارية على أصحاب الفرق وزيادة السرح بأي وسيلة، والسلبية الثالثة هي عدم الالتفات إلى الثغرات الحديثة في المسرح، ومحاولة الوصول إلى الجمهور عن طريق هذه الثغرات، والسلبية الرابعة هي عدم التعاون مع التجارب الجديدة في بلدان العالم الثالث مع بلدان العالم المتقدم الأولى والثاني في أوروبا وأمريكا، والسلبية الخامسة هي عدم التكاتف الفني بين البلدان العربية، ففي كل بلد عربي غيبة مسرحية خاصة به، وكل بلد عربي له مسرحه المتميز لكن نتفقد الرابطة أو الترابط الفني بين المسارح العربية.

* كيف يمكن التخلص من هذه السليبيات .. ؟

— أولاً بزيادة الوعي، وزيادة حركة النشر عن طريق إصدار أعداد كثيرة من مجلات المسرح في البلاد العربية، فمثلاً، مجلات المسرح التي تصدر في مصر بصفة فعلية يجب أن تصدر شهرية وكل بلد عربي يجب أن يكون لديه مجلة مسرح للإطلاع على الحركة المسرحية، وتبادل الخبرات والملاحظات المسرحية فيما بينها، وإقامة الندوات المسرحية طوال العام بمعنى أن يكون هناك أسبوع في مصر، وأسبوع في الكويت، وأسبوع في العراق، وأسبوع في السعودية، وهكذا^١ حتى يتم الترابط بيننا جميعاً.

المسرح العربي والعالمية ..

• ما موقف المسرح العربي على غلبة المسرح العالمي .. ؟

- المسرح العربي لم يخرج إلى العالم بعد . . . لأننا مازلنا حديثي اللغة ولأننا حتى الآن لم نقدم عملاً مسرحياً باللغات

الحية، فهناك بعض البلدان الأفريقية، فقتلت أصهارها في لندن ما بين عام ١٩٦٥، وعام ١٩٧٥ لم على خبثية مسرح فرقة تكتسب الماكينة في قلب العاصمة البريطانية، وإستطاع الجمهور الذي تابع الأحداث المسرحية أن يشهقوا المسرح الأفريقي، والمسرح الآسيوي من خلال مجموعات قدمت له الترجمة الكاملة، فلم يتبع نحن في البلاد العربية ذلك، ولم نعمل شيئاً من ذلك، فنحن لا نتقنصنا تقنياً من الفترات، ولا نتقنصنا المعرفة، ولا نتقنصنا الإمكانيات المادية، فلماذا لم نتجه بإبداعنا للمسرح إلى المسرح العالمي، لكننا ما زلنا نحيدشى اللجان، والقرارات، والإختلافات، وكما إختلف العرب سياسياً وإختلف العرب فنياً، لذلك لم نقدم صورة مشرفة للمسرح تقدم على المسرح العالمي...

مستقبل المسرح العربي ..

• حدثنا عن مستقبلية المسرح العربي .. وما الذي تراه للدفع مسرحنا العربي نحو الاستمرار في تيار النهضة المسرحية .. ؟

— أولاً.. لابد من التكاثر فيها بين أعمال الجنس الواحد أي الوحدة بين بلدان العالم العربي.. لأن مستقبلية المسرح العربي مرهونة على ذلك فغير المقبول أن تنصل إلى هذا الحد من التضج الفني والفكري واللغوي والثقافي ثم نفع ضحية هذا التمزق الفني، كل دولة تقدم حرباً من

- * بإقامة المهرجانات المسرحية طوال العام يتم الترابط بيننا جميعاً.
- * مستقبلية المسرح مرهونة على التكاتف الفني العربي.

• مستقبلية المسرح مرهونة على التكاتف الفني العربي .

نوع خاص في أعمالها المحلية وقد خطا،
ملايد أن تكافئ البلدان العربية فيما بينها
وتقيم مهرجاناً في فرنسا، وجنلترا مثلاً
وقد عليه الجمهور من جميع أنحاء
تحتو المسرح الثقافي، ولو تكلف
الحزبان ملايين الجنيهات، لابد أن
تتسحر حدود المحلية، ونفتب للعالم أن لدينا
مسرحاً هدينا، ويستفيد منه فرنسا، يعني
لنا سنا عالة على المسرح الأجنبي، وأنا
يكن أن نفيد المسرح الأجنبي، والوسيلة
الوحيدة للعالم الإحتكاك، وبالسر
العالمي، ولا يأت هذا إلا إذا تكافئنا هربا
الوفاً، وأخيراً، واستفدنا من تجارب بعضنا
البعض في السلك، وفي الأفاء، وفي
الأخراج ثم قلنا ذلك إلى العالم الخارجي
ليس عن طريق الندوات والمؤتمرات
ولكن عن طريق العروض المسرحية المباشرة
وهذه لابد منها حتى تضمن الإحتكاك
المستمر مع فنون العالم المختلفة التي دخلت
إلى المسرح، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ

* نلاحظ من خلال حديث سيادتكم أن هناك بمزقا غنيا بين العرب لذلك لم تقدم صورة مشرفة للمسرح العربي على خشبة المسرح العالمي .. هل يمكننا أن نتعرف على أسباب هذا التمزق .. ؟

— أسباب التمزق الفنى بين العرب .
 من أن كل دولة مهمجة بطابعها المحلي ،
 ولا تقترب من غيرها كما قلت ، وركائنا
 لا تنكمل لغة واحدة ، وركائنا لا نفكر بطريقة
 واحدة ، وركائنا لا نعمل بنفس الطريقة فلا
 غير معقول ، والحكومات العربية لم تقف
 عاقفاً في سبيل اللقاء الفنى بل تشجعه ،
 لكن أيضاً كل فنان يقول أنا فقط وليس
 بغيري أحد ، فهذا خطأ جسيم في حق
 الفن ، وأنا أتمنى أن تتخلص أولاً من
 سلبائنا . لتجده بمسرحنا العربى في المسار
 الصحيح

• المسرح الكويتي من أنشط المسارح الموجودة

في العالم العربي .

* كما اختلف العرب سياسياً .. اختلفوا فنياً .

آراء حول مسرح القطاع الخاص

تحقيق : مديحة أبو زيد

يعرف ذلك جيدا ويدخل هذه المسارح المختلفة في أفراسها وهو على أتم علم بما سوف يجده فيها فلا يفاجأ بما لا يريد ولا يصعب بغيته أسل في العروض . ولقد أصبح الجمهور يفضل عروض التسلية عن عروض الفن الرفيع وذلك ليس في مصر وحدها وهذا ينطبق على معظم عروض المسرح التجاري في العالم . فالأضحك والتسلية غالبا ما تجلب جمهورا يفوق ما تقبله المسارح الجادة . بينما يتسم مسرح الدولة بالعروض الجادة والمسرح التجاري بالعروض الهزلية وكلا النوعين من العروض مطلوب وله تواجده وله جمهوره . ومهما تكامل الحركة المسرحية ولكن قد تفقد فرق القطاع العام جمهورها بسبب كثرة ما تقدمه من نصوص جادة وتحاول فرق القطاع التجاري تطوير نفسها فتدخل بعض العناصر الجادة إلى عروضها عندما تكتشف أن الجمهور قد أخذ يتبدل المغالاة في الإبتذال ورغم أن مسرح القطاع الخاص يواجه صعوبات ومشاكل وخاصة خطر التليفزيون إلا أنه ما زال يقام ويقدم عروضه للجمهور وذلك لما الفراغ في الساحة المسرحية ذلك الفراغ الذي قد يميز مسرح القطاع العام أن يملأه كما أنه أصبح منافسا للقطاع العام .

وقد تمكنت من لقاء الضوء على مسرح القطاع الخاص والأزمة التي يمر بها من خلال لقاءات مع بعض الفنانين والنقاد والكتاب الذين لهم اهتمامات بالمسرح .

يلعب المسرح دورا بالغ الأهمية في بناء الإنسان فبناء الإنسان هو متعة روح وعقل ووجدان ورسالة المسرح متعددة الأوجه والأساليب ومن أبرز أدوار هذه الرسالة السامية هو إلقاء الضوء على المشاكل التي ترقى حياة الإنسان ومحاولة طرح حلول لها أو إلقاء الضوء عليها .

والمسرحية عند الجماهير هي المسرحية التي تعرض سواء في مسرح يقال إنه مسرح حكومي أو قطاع عام أو مسرح قطاع خاص وهو في الحالتين يتطلب الترفيه فإذا وجد أن المسرحية لا تعطيها ما أرادته من المتعة الترفيهية فإنه ينصرف عنها وعن مسرح القطاع العام ويتجه إلى مسرح القطاع الخاص الذي يلبي رغباته جيدا ويعطيه ما يمتعه تماما . وهكذا مسرح الحكومة في بلدنا بينما مسرح الدولة في بلاد أخرى متقدم ولم يفشل لأنه يتخصص بوضوح ويعمل مقدما ما سوف يعرض للجمهور من متعة ثقافية تقوم على تراثه الأدبي خاصة وتراث الإنسانية في بقية بلاد العالم عامة . هكذا نجد (الكوميدي فرانسيز في فرنسا يقدم الكلاسيكيات وإلى جانبه مسرح الامتاع الجماهيري الذي يسمى مسرح (البولفار) وكذلك في إنجلترا نجد مسرح (الأولد فيل) لتمثيل الشكسيات والمسرح المعاصر في بقية لندن وفي أمريكا نجد مسارح (برودواي) للفن المعاصر كما نجد نفس التخصص .. وهو المسرح الترفيهي وإلى جانبه المسرح الترفيهي . والجمهور

عبد الله غيث

الدكتور ماهر شفيق فريد

واعتقد أن مسرح القطاع الخاص ليس بالضرورة مفسرا للوق وإن أمكن أن يكون كذلك . شريطة أن يتجاوز مع المسرح الجهاد . كما أعتقد أن الكائن

أرى ضرورة وجود مسرح القطاع

شکری عید الوہاب

في البداية تعددت الآراء حول مشروعية القطاع الخاص أو عدم مشروعته وعن مدى مساهمته في الحركة المسرحية من عدمه . وقد تلونت هذه الآراء بولن أصحابها منهم من دافع عن القطاع العام وأخصبا القطاع الخاص لأشئ إلا أنهم لا يتفق مع مولده السياسية والاجتماعية ورغم أن للقطاع الخاص إيجابياته التي لا تنكر كما أن للقطاع العام إيجابياته التي لا تنكر وأذا رجعنا إلى أي حركة مسرحية في أي بلد في العالم نجد جانب ما تقدمه مسارح إنجلترا من شكسبيريات مثلا . نجد هناك مجموعة من المسارح تقدم النوع الذي يبعث الجمهور وقيل عليها الفوضى التي تلاقي الأوصال الأدبية إذا نظرنا إلى الحال في مصر . فقولنا نلاحظ أن القطاع العام بعد انحصار موجة التليفزيون قد تنوعت في القاهرة بل والتوسع حتى أيام محدودته وخصوص محدوده أيضا بل لقد انصرف المؤلفون إلى مآدين أخرى كالتيلفزيون والمؤلف الذي يحصل على ثلاثة آلاف جنيه ثمن المسرحية في القطاع العام أو الخاص يمكن يقسم هذه المسرحية إلى ثلاث عشرة حصة فترتفع الرقعة إلى سبعة آلاف وعثمانية آلاف جنيه وبالتالي لا يكتب للمسرح . إذن العمل المسرحي في ظل التليفزيون خاطره غير مأمونه ومن ذلك يقاوم القطاع الخاص ويقدم عروضه للجمهور المتعطش العروض المسرحية وأنا لا أنكر أن بعض عروض القطاع الخاص تشبه بخصوصية تجارية بحثه ولكن وهي الجمهور من الفرق الفصل في هذا الموضوع لكم من فرقة

الدكتورة هيام أبو الحسين

(لا شك أن وجود مسرح خاص الى جانب مسرح القطاع العام أمر مطلوب على الأقل لإيجاد عنصر ثالثة الذي لا غنى عنه لازدهار الحركة المسرحية . غير أن المسرح الخاص يتخضع لمفاهيم معينة تسمى الى رسالة المسرح بشكل عام وسول أركس على عنصرين هامين للمسرح التجارى .

أولاً : المفهوم التجارى للمسرح .

ثانياً : نظرتى الى الجمهور أولاً :

مع الاسف أن المسرح الخاص يود أن يحقق أعلى قدر ممكن من الربح لأن الممثلين يقانون بين دخلهم ودخول زملائهم ممن يحملون فى التلفزيون . وأنا شخصياً أرى أن عمل المسرح يستحق اجراً أعلى وأن عمله يتطلب مجهوداً أكبر ومثابة فى التمرين وهو يقوم بالأداء بنفسه كل يوم إلا أن التمثيل فى التلفزيون وفى السينما من الناحية المادية أكثر ربحاً فتكون النتيجة أن المسرح الخاص يحاول قدر الامكان الاحتفاظ بالممثلين برفع أجورهم وفى النهاية يتحمل الجمهور هذه التنفقات .

المسرح فى رأى رسالة وإيمان ونجد مسرح الطليعة يقدم أصلاً جادة ويشغل فيه شباب مؤمن برسالة المسرح وخرج ممتاز وهو الأستاذ سمير العصفورى ومع ذلك فإن سعر تذكرة الدخول فيه ٥٠ قرشاً فقط وهو يجلب جمهوراً من عبي المسرح فعلاً وقد شاهدت فيه مسرحيات مؤلفين مصريين وأجانب يستحق بالقلب كل تقدير . كما أن فرقة فرنسية قدمت فيه عرضاً شيقاً منذ ثلاث سنوات ولم يكن فيه موضوع لقدم .

ومع ذلك فالتنفقات فيه مضمونة الى أقصى حد . الفن الحاد لا يعنى بالضرورة البلخ فى الديكور والملابس .. البلخ وفى فرنسا نجد عدداً من الفرق التى تعمل فى

المصرى حتى أن بعضها يستمر عرضه يومياً لأكثر من خمس سنوات . لا شك أن هناك بعض المغامرات الخاصة لتقديم أعمالهم التى يغلب عليها الجديد لا الاسلاف والمثلين لم يبدوا المكان الطيبى لأعمالهم فى مسرح الدولة الذى تحولت ميزانيته الضئيلة الى مرائب ومكافآت للإداريين الذين يغلبون فى قطاع المسرح وتحولت بعض هذه الميزانية لإنتاج أعمال قليلة فى بعض الفرق لكن هؤلاء المغامرين لم يستطيعوا رغم حماسهم وانفاق الكثير من المال والوقت والإخلاص والجهد . لم يستطيعوا أن يجذبوا جمهور القطاع الخاص المرضى لأن النجوم من الممثلين كانوا قد استحوذوا على هذا الجمهور من هذه المسرحيات الجادة .

مسرحية على سالم بكالوريوس فى حكم الشعوب .. التى قسمتها فرقة المسرح الجديد والتى نجحت ثقافياً الى درجة بعيدة لحماس مؤلفها وبطل العرض الفنان نور الشريف لكن التجربة لم تستمر إزاء عدم الإقبال الجماهيرى (من ذوى الدخول الطفيفه) كما لم يستطع على سالم بمد أن كون فرقة خاصة فى العام الماضى (فرقة الممثل) أن يحقق نفس النجاح حتى على المستوى الثقافى فى مسرحية الجسدنة (الكلاب وصلت المطار) لكن يبقى فضل المغامرة فى كسر حدة التردى والأزقة التى تسبب فيها المسرح التجارى ويحاول الآن الفنان سعيد صالح بحماس وخفة دم مبرقة عنه منذ بداياته أن يقدم عملاً جاداً فى مسرحية الجديدة - كميلون - هنا يتوجه توجهها لكرباً وسياسياً لمعالجة واحدة من أهم القضايا المعاصرة وهى قضية - أزمة الخائف فى مصر - من خلال استعاده على شخصية الشاعر الوطنى الذى يحاول أن يجد طريقاً لكلمته الجادة بين الجماهير التى تشوق هذه الكلمة الصادقة والمخلصة غير أن مبالغة سعيد صالح فى الأداء سواء فى التمثيل أو الفناء الى جانب الضعف البائى فى النص الذى لم يستطع المخرج تعويضه فى رؤيته الاخراجية تسبب فى انصراف المفضين والمحترفين للثقافة والوهى عن العرض . وأعتقد أن سعيد صالح كان يجب ان الوصول لذين الفريقين دون أن يتمكنوا أن يدفعوا أكثر لكن العرض على النحو الذى تم به فشل فى أن يجذب هؤلاء أو هؤلاء .

مسرحية أغلقت أبوابها لعدم إقبال الجماهير عليها نظراً لتفاهة أو تقدم أو اعتمادها على التحايل التجارية . وفى الجانب الآخر نجد بعض الفرق تقدم أعمالاً قد يعجز القطاع العام تقديم مثلها . ففرقة المسرح الجديد مثلاً تقدم عرضاً سياسياً مثل مسرحية بكالوريوس فى حكم الشعوب . ثم مسرحيات فايز حلاوة ونجدة كاريوكا ثم العرض الباهظة التكاليف التى يقدمها سمير خفاجة مع فرقة الفنانين المتحدين . نجعلنا نجزم بأن المسائل نسبية ويكفى أن نعلم أنه رغم ما يدره القطاع الخاص على ضريبة الملاهي من حصيله فهو لا يتمتع بأية ميزة أو اعفاء أو حتى رعاية فإذا علمنا أن ضريبة الملاهي على التذكرة الواحدة ٣٠٪ وان إيراد أى مسرح منهم يصل أحياناً الى عشرة آلاف جنيه . نعلم كم النسبة التى يساهم بها القطاع الخاص فى ميزانية الدولة دون أن يحصل على مقابل هذه الميزة .

الدكتور يسرى العزب

(طبيعى أن يكون السعى لتحقيق أكبر قدر من الربح وراء تكوين وازدهار الفرق المسرحية الخاصة التى وجدت أرضاً مهيأة خلال سنوات الانفتاح التى تقلص فيها دور مسرح الدولة لغياب الشخصية الاعتبارية التى كانت تنظم وتوجه هذا المسرح وتحاول تبعية مسرح الدولة الى وزارة الثقافة مباشرة ما أدى الرأه المفاجيء لبعض القطاعات الى الإقبال على مسرح القطاع الخاص خاصة المسرح الذى لا يقدم إلا الضحك وأثارة الفرائز . وهذا الجمهور هو الذى تحكم فى توجهات معظم الفرق الخاصة . هذه الفرق استطاعت استقطاب معظم نجوم المسرح المصرى للأسلاف الشديد الذين حولتهم التجارة بالنق الى مهجرين يبدون لإرضاء ذوق اصحاب الدخول الطفيفه الذين يتكسبون على الشباك لشاهدة هذه المسرحيات المدمرة للعقل والوجدان

١٠٤
١٠٣
١٠٢
١٠١
١٠٠
٩٩
٩٨
٩٧
٩٦
٩٥
٩٤
٩٣
٩٢
٩١
٩٠
٨٩
٨٨
٨٧
٨٦
٨٥
٨٤
٨٣
٨٢
٨١
٨٠
٧٩
٧٨
٧٧
٧٦
٧٥
٧٤
٧٣
٧٢
٧١
٧٠
٦٩
٦٨
٦٧
٦٦
٦٥
٦٤
٦٣
٦٢
٦١
٦٠
٥٩
٥٨
٥٧
٥٦
٥٥
٥٤
٥٣
٥٢
٥١
٥٠
٤٩
٤٨
٤٧
٤٦
٤٥
٤٤
٤٣
٤٢
٤١
٤٠
٣٩
٣٨
٣٧
٣٦
٣٥
٣٤
٣٣
٣٢
٣١
٣٠
٢٩
٢٨
٢٧
٢٦
٢٥
٢٤
٢٣
٢٢
٢١
٢٠
١٩
١٨
١٧
١٦
١٥
١٤
١٣
١٢
١١
١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١

مسرح عاريه بمعنى أنها لا تتكلف أي شيء تقريباً أوجان لوى بأزوا وهو من أعظم المخرجين يقدم رواثع فرنسية وعالية بجهد ذاتية لا تقارن بالأرقام الفلكية التي نسمع عنها في مصر سواء في المسرح الخاص أو مسرح القطاع العام .
ثانياً :

الرغبة في تحقيق الربح تجعل المسرح الخاص يتجه الى جمهور معين وهو الجمهور القادر على دفع التذاكر ٢٠ الى ٢٥ جنيهات أو شراها من السوق السوداء مثل ما حدث في مسرحية ريا وسكينة والتي لم أستطع أن أحضرها لأنني رفضت من ناحية البدا أن أقف أمام شيك التذاكر واتعامل مع تجار السوق السوداء فارتفاع سعر التذاكر يمنع طبقة المثقلين من التردد على المسارح الخاصة لأنها للأسف من ناحية الدخل المادي لا تستطيع أن تتحمل تكلفة بمثل هذا الثمن الباهظ مادياً ومعنوياً ولأرضاء جمهور من « أغنياء الانفتاح » وغيرهم من الحرفيين الأثرياء يضع المسرح الخاص جرعة دسمة من الترفيه في النص الطويل وهذا بالطبع شيء مفر . نقطة أخيرة تنطبق على المسرح في بلدنا بشكل عام وهو مواعيد العرض . فيجب أن تكون هناك حللات ماتييه ولو مرة كل أسبوع لأن الانصراف من المسرح بعد منتصف الليل أمر صعب كما يجب أيضاً إعطاء سعر خاص على الأقل لطلبة الجامعات لتسجيعهم على ارتداء المسرح . فالمسرح وسيلة ثقافية تتطلب أن يتعود الإنسان عليها مثلما يتعود على القراءة والاطلاع . وإيجاد الوعى المسرحي يستغرق وقتاً طويلاً .

وأخيراً فلا مانع من أن تقدم الفرق الواحدة عملين في آن واحد بالتناوب كما يحدث في الخارج وهكذا ترضى جمهورين بدلاً من جمهور واحد . وإذا كان أحد هذه الجماهير من الأثرياء ، مادياً فلا بأس من أن يكون الجمهور الآخر من فئات الدخل المحدوده الذين يشربون الكافى ويشربون المسرح بترددهم عليه . فمسرح الجيب في فرنسا الذي يقدم فيه انتاج أعضاء الأكاديمية الفرنسية مسرح في غاية البساطة . لا يوجد مثلاً سجادة على الأرض وكل الأمان بسعر موحد وكل من له صلة بالثقافة يدخل بسعر خاص)

سهرير البابلي

اعتقد ان مسرح القطاع الخاص حالياً يعمل بجديده ويكاد يخلو من الاسفاف كما كان منذ بضعة سنوات حيث كان بعض الممثلين يخرجون على النص بطريقة غير محترمة وهذا بالطبع يسئ لسمعة المسرح التجاري . ولقد ازدهر المسرح التجاري منذ بداية عرض مسرحية - ريا وسكينة . ويعتبر هذا المسرح اكثر ازدهاراً من مسرح الدولة لأن المحول شخص أو أشخاص وهم حريصون على اموالهم وهم يتحمون بالعلم والكيف واعمل حالياً في مسرحية .. على الرصيف .. وهي نموذج حي لمسرح القطاع الخاص .

وإذا كان مسرح القطاع الخاص يعاني من أزمة حالياً فأرى انها تتمثل في موقف الدولة المتجمد تجاهه .. ففتح نطالب الدولة بأن تمنحنا المسارح التي توقف العمل فيها أو التي حُرقت وخربت . مسرح الحكيم ، ومسرح السلام . نطالب الدولة بفتحها للروايات العظيمة التي في إمكان القطاع الخاص أن يعرضها على خشبة هذه المسارح . يسلموننا هذه المسارح ثم يحاسبونا بعد عشرين سنة وذلك بعد التشغيل لفترة كاملة ثم نسلمها للدولة مجهزة بكل الامكانيات والاستعدادات اللازمة للمسرح الجاد لكن مع الأسف هناك فئتين في القطاع العام ومديرين يرفضون ذلك . هؤلاء لا هم هم سوى الجلوس على مقاعد فقط دون أن يأثروا أو يتأثروا بالمسرح ودون أن يلقنوا شيئاً يفيد المسرح والبلد .. وياريت .. يعطوا العيش لحيازة .. مثال .. لما كان السيد راضى مدير المسرح الكويتي كانت هناك حركة مسرحية لا بأس بها أما حالياً هذا

المسرح لا شأن له به والأمور كلها معقدة به .

أتمنى ان تعاد الأنوار لمسرح الدولة .. ولابد ان يفهم الذين يجلسون على مقاعدها قيمة المسرح وتكون هناك مصالحه بين القطاع العام والخاص ولا يفرسوا العداوة .

ولي رأى اخيراً :

يباحثاً لو تم ادماج كل من مسرح القطاع العام ومسرح القطاع الخاص فمثلاً .. أننا في الأصل نمثله لمسرح الدولة .. للمسرح القومى لو عززت عمل رواية جيدة اتخذ جمهوري واعرضها في المسرح القومى مع ضرورة عمل الدعاية الكافية . ولقد طالبت ذلك في رواية .. على الرصيف .. لكن حدى أحد عارض وقال . سهر عايزة تشارك الدولة فيفى .. فيفى) علماً بأن هذه التجربة أثبتت جديتها مع الفنان القدير فؤاد المهندس عندما قدم للمسرح .. قسقى .. ولكنى ينهض المسرح المصرى لابد ان يتخلص من القيود التي اقلقتنا وكتمت أنفاس المسرح وهي .. التسيب ، الروتين ، تحمل المسئولية ، تحريف الشخصية داخلياً .

الدكتور أحمد عثمان

(القطاع الخاص هو الذى يعمل الآن على اساس أن القطاع العام - مسرح الدولة - في بيئات شتى طويل اذ بدأ الموسم منذ عدة شهور ولم تعرض سوى مسرحية إيزيس الذى افتتح بها المسرح القومى بعد فترة من التوقف استمرت أربع سنوات وبالنسبة لمسرح القطاع الخاص فهو يقدم عروضاً لا بأس بها . يضاف الى ذلك ان وجود الصندوق العجيب التلفزيون قد جعل الناس يشغلون به ويفضلون الجلوس في المنزل على أي شيء آخر بل ان تأثير هذين الجهازين تمتد الى العلاقات

الاجتماعية ذاتها وهنا اذكر صديقا في كان يلعب هذا الجهاز بمحطم الأسرة لأن الناس الآن بدلا من يجلسوا للتناقش والتحاور يجلسون متسمرين في مقاعدهم متشبسين بها ومبتئين انظارهم وعقولهم فيما يرون من مسلسلات والظفر في الأمر أن هذه الأمور أى غياب الصالونات الأدبية والمتنبهات الفكرية قد أصاب الريف أيضا ففي القرى قديما كان الناس يجلسون ويتسلسون ويمارسون أنشطة فنية شعبية سواء على المصطبة أو في فناء المنزل أو في الأماكن الواسعة بالقرية أو القهوه أو وجدت أو في الجبل . كل ذلك اختفى وصار الناس هنا يتمتعون في تفكيرهم على جهاز الترانزستور والتلفزيون والفيديو .

ومستولية مواجهة هذا الخطر متعددة الجوانب فحاجب منها يعتمد على أجهزة الثقافة والإعلام عندنا فيبقى على هذه الأجهزة أن تنبه على هذا الخطر وتحفز الناس على الحرس بأن تمن على روح الحوار والتفاني في كل القضايا .

وفي الحقيقة نحن نأمل في وجود الجيو الديمقراطي الآن وتمدد الأحزاب لأن ذلك في حد ذاته يخلق جوا من التحاور والرأي الآخر . ونأمل أن يمتد ذلك لتشمل الأقاليم كلها ولقد ذكر الحديث عن الرقابة وصلاتها بمسرح القطاع الخاص واعتقد أن المشكلة الرئيسية التي يعاني منها المسرح التجاري مسرح الدولة أيضا هي التفتت في مفهوم وظيفة الفن وطبيعته . وبعبارة أخرى فإن الرقابة المطلوبة ليست رقابة الأدب والأخلاق وإنما هي الرقابة الفنية بمعنى أنه ينبغي أن تكون هناك في هيئة المسرح أو في جهة أخرى مسئولية وزارة الثقافة وغيرها لجنة أو جهة متخصصة تجمع صفوفه من النقاد والفنانين والمفكرين الذين يستطيعون بمعايير فنية واضحة وبأسلوب علمي أن يحكموا على هذا العمل وذاك بأنه يصلح للعرض أم لا . أن مجرد الحكم على عمل فني بأنه لا يصلح للعرض لأن فيه كلمة نابية أم بسيطة جدا ويمكن أن يقوم به أي إنسان ولكن الحكم الفني الصعب وبعبارة أخرى أريد أن أقول أن بعض الأعمال الدرامية المروضة في السينما والتلفزيون والمسرح والتي تخلو من الكلمات النابية أو ما يسمى بجرمة الخروج من النص تسم إلى قيمنا وإلى تربية النشء وتحث على خلقه في الدوق

العام لأنها ساقطة لنا بالدرجة الأولى . فالبقاء الفني فيها مريب ومن ثم لا يمكن أن تقدم هذه الأعمال شيئا مفيدا لأن مثل هذه الأعمال بدلا من أن تساعد الناس على تطوير منهج سليم للتفكير وتمييز على تطوير احساسهم الفني وتذوقهم العام للأشياء تصيبهم بارتباك حتى ولو قدمت لهم بعض المغالطات والمبادئ الأخلاقية لأنها تفعل ذلك بأسلوب يبعث على التصور والامتناع والتمنى من الدولة وأجهزة الرقابة فيها أن تعامل المسرح التجاري بمعايير الفن والثقافة لا بقانون الأدب .



حسن عبد السلام

(دور المسرح ووظيفته أساس ودعمه) يرتكز عليها بناء الإنسان المصري الذي في اسس الحاجة لتشغيلات واحتياجات منها الاحتياجات الثقافية والفنية والدولة تدعم المسرح ليقدم رسالته في البناء . والبثاء الإنسان هو متعة روح ووجدان وفكر وحلول لمشاكل تحيط بالإنسان . وإن أرضا لا يعمل البها ماء فهي في طريقها إلى الجفاف وإن انسانا لا يتسم فهو في طريقه إلى موت الروح والوجدان . ومن هنا كانت الإبتسامة علاج وتوازن نفسي وعصبي .

وإذاً فرسالة المسرح متعددة ومتشعبة لها طرق وأشكال واساليب ومدارس . ومسرح للدولة لا يستطيع أن يغطي كل هذا لعدم وجود الدور . والأسباب أخرى . ولوجود المسرح الذي يوله المواطن المصري من ماله الخاص هدف فهو يمارون الدولة في تأدية رسالتها . ومن هنا كان مولد مسرح القطاع الخاص إيجابية وطبيعية وصحية لأي مجتمع ما مثل مجتمع مصر اقتصاديا سكانه يزيد عن ٤٥ مليون نسمة . وفي رحلة مع هذا المسعى القطاع الخاص إيجابيات ونقاط مضيئة . فلقد قدم العديد من الأعمال ذات القلب الضاحك ولكنه حادف وأيضا قدم

اشكالاً مسرحية لم تكن موجودة في الحركة المسرحية مثل الكوميديا الموسيقية وأنا في رأي بالزخم من سليلاته بعد مسرحاً ناجحاً . وتتمحور سليلاته في ...

هناك تجار مسرح عددهم قليل يدخلون الحركة المسرحية ليضخكوا الجمهور فقط خلال شهور معدودة ليجلسوا مسرحياتهم ويشربوا من ورائها فقط . فقط هذه التسلية . ما عدا ذلك فهو مسرح ناجح وفي متعة كثيرة لمواطني مصر والبلاد العربية .

ولقد دخلت المسرح التجاري بمسرحي . سيقن الجميلة وهي كوميديا موسيقية . وهذا الشكل من المسرح ولد بالخارج لهذه المسرحية سنة ١٩٦٨ وكان هذا ميلاد الكوميديا الموسيقية . وفي رحلة عشرات المسرحيات وصلنا للثقاق المدق . هالتيهين . كميلون . القشاش . وهذه كلها اعمال ذات جوانب مضينة لأنها ناقدة وهادئة في طار من الضحك . ومن خلال هذه الرحلة نجد أن مسرح القطاع الخاص له إيجابياته العديدة والحياة فيها الفث والمصين والصالح والطالح والظنب والرحمة والإبتسامة والدعة . . فان كانت هناك عيوب في القطاع الخاص النشد الضمير والحب الضمير الذي سقط سهوا والحب الذي كان يتلاشى .



الدكتور نبيل راضب

(مع هزيمة يونيو ٦٧ تخلت الدولة عن رعايتها للمسرح الذي كان سائدا في الستينات وسر هسان ما اكتشف بعض العاملين في المسرح أن الازدهار قد مضى عهده ولا بد أن يشربوا أسلوبيهم فيما يتمشي مع مرحلة ما بعد الهزيمة . وقد كانت معظم القيم السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي أبرزها وجسدها مسرح الستينات قد أصبحت كتمة هي الأخرى ما تاشعر الجمهور أن هذا المسرح كان مبرأ من قيم لم تؤد

الا الى الحرية وبالتالي بذما يسمى بالسرح
التجارى وكان في طليعة من قاموا بانشاء
هذا السرح هم فتان السرح الكوسلى
الذى كان تابعا للدولة في السبعينات
وبالطبع كان المضمون الذى عاجله هذا
السرح مختلفا تماما عن المضمون الجادة التى
عرفها سرح الدولة في السبعينات فقد
بلدت الكوسليا التجارية والفارسية قد
بدأت تسمو نظر لجاذبيتها التجارية لدى
الجمهور الذى لا يهتم بالجادة او بالفكر
وتما يرى في السرح هو مكان للتسلية
والترفيه العابرى الى لم يعد هناك فارق بين
السرح وبين التادى الطلى والكبارى .

ان المسرح التجاري الخاص لا يزال قادراً على جذب المسرحيين الجاهدين الذين فقدوا الأمل تماماً في عودة الأزهدهار في مسرح الدولة . والأمر يحتاج الى وقفة من وزارة الثقافة حتى تدعم ركائز المسرح الجاد .

الدائم عن هموم الوطن والمواطن ماى
مواكبته للأحداث بلا اسفاف ولا تهريج .

ان المسرح دعوة للتغيير دعوة لابطاح
انتشار الغلو وبما يحدث فيه الآن دعوة
للهمم . عدم القيم وعدم الإنسان وصل
والرقابة " ان محارب الاسلاف والتعريض اكثر
من الغفظة . ومن اجل وصل مسرحي اكثر
هذه وشرفا . يدعو الإنسان للفضيلة
ويضبط على مقاومة الانحراف والنزوات
وهذا هو دور القطاع العام . حين يتصدى
بمتصوفا وعرضه بتجملته واداريه فلهذه
المهمة . لكن القطاع العام ايضا نائم في
الصل فمسارحه حاوية بلا جمهور . وإذا
قدم مسرحية لشعر او لشعيرين . فانه يتوقف
يدير ميزانيته . وان يحضر ثمانين وان يختار
التصويف الحقيقية التي تمس الناس .
تصوفا تتناول حياتهم . بشكل في
جيد . وان يعتمد على المحسوسات
والوسائط ومراكز القوى اذا كان يريد ان
يقدم فنا يهدف الى التغيير .

صلاح عبد السيد

تعود ليل معه إلى القاهرة تذهب لأحد الذي يعمل في كبرية شيكاكا . . يتقابلان ويبدى أحد رغبته في الزواج منها ولكنها ترفض وتتقلل الحدث إلى الصراع بين الاثنين ثم ينتقل إلى مستشفى حيث يرقد أحد يحمل بالحصول على ليل وينتهي الحلم ليدخل في منطقة الواقع حيث العقد وليل وكمال يشربان نخب الصلح . . يصرخ أحد فيهم :

« متافيق وأفانيق وولاد أبالس مقرفين »

ثم يحجم عليهم بالمدس يوجه تارة إلى رأس ليل ثم تارة إلى رأسه وأخيراً يقتل كمال الوردان ويغضب عليه الشرطة بعد أن يعود الحدث إلى الخي الشعبي ، وأخيراً ترفض ليل طريق كمال وهو طريق القهر والغدر وربما الطريق الذي يمثل السلطة ، وطريق الأرباب والقتل وربما الذي يمثل بعض السيارات الأهائية التي تتولد في المجتمع كرد فعل لهذا القهر . وتقرر ليل في النهاية أن تعيش من أجل الطفل الذي تحمله في أحشائها لتسريح بعيداً عن هذين التيارات . . أنه الطريق الوحيد . . طريق الخلاص .

● انقلاب والبيئة الدرامية :

وفي الواقع رغم شاعرية النص ومنطقة الدرامي الخاص ، إلا أن بنائية تطرح بعض الاستفسارات التي تدل على بعض نقاط الضعف في بنيت الدرامية وبعض مما يثيره الإستفسارات علاقة أحد الشباب الوطني التقدمي بمغنى من طراز أحد عدوية واللى يقول : « من ده ع لاده شجر ينجد ؟ » انت لسه صغير وورور ، وربما يكن المبرر الوحيد لاستخدام هذه الشخصية ما يربط بصفة المسرح التجاري من خاصيته لمساحة أكبر من أمزجة الشعب ، خاصة وأن هذا اللون من الغناء الذى يمثله صديق أحد وحسن ، إنما يخاطب أمزجة الفئات الطفيلية التي تولدت بفعل عصر الإفتتاح . كما أن زواج ليل من كمال يبدو مفاجئ ويبدو أن هذا الكاتب الدرامية قد إنكمس بالضرورة على البيئة الدرامية فمجل الأحداث التي بدت لنا مفاجئة وتحول أحد من كونه فنان ثورى ودخوله السجن ثم تحوله بعد ذلك وعمله في كبرية شيكاكا وتتوالى لـ « بيلامى الهلوسة » إنما لا يدل إلا على تكوين ضعيف لهذا البطل ولا يتفق مع مكونات شخصية ثورية . وإذا كان الكاتب

قد أراد يؤكد على حجم القهر السياسى وضعف مقاومة البطل لهذا القهر ، فكان عليه أن يظهر هذا في تكوين الشخصية وطيحه علاقاتها بالواقع . . إذ أن منهج هذه الشخصية في مواجهة العالم بدأ مختلفاً من مرحلة إلى مرحلة أخرى ؟ فأتينا نجد وطنياً متحمساً ويعتقل في سبيل ذلك ؛ وأحياناً أخرى تجده يعمل في كبرية وهو الذى خرج تشوه من السجن بعد أن يُقر الجميع بأنهم تعلموا في داخل المعتقل معنى الوطنية الحقيقية . . ثم تجده يدمن « بيلامى الهلوسة » وتجده مهزوماً ؛ ولذا تنقد الشخصية إلى وحدة عضوية ؛ ويبدو أن الكاتب تمجبل في بناءه الدرامى .

لقد كان يحتاج العمل إلى تأسيس درامى أكثر من ناحية بناء هذه الشخصية ؛ ليس من المنظور التقليدى للدراما وإنما من المنظور الذى يطرحه العمل نفسه ؛ فالتقنية التقليدية هنا لا تفرس من خارج العمل وإنما من داخله ، من علاقاته الداخلية في تركيبها . وتبدو الخاتمة أيضاً مضحكة على العمل في محاولة لإضناء نوع من الوقت السياسى على المسرحية . ولكن بوجه عام فالعمل يطرح قضايا عديدة وهي قضايا عصرية في كيفية مواجهة القهر الذى يأتى من أهل والأرباب الذى يتولد بالضرورة من القهر كرد فعل طبيعى ، وكلاهما ، أى كل من الطويتين لا يصلح أن يكون حلاً لقضايانا السياسية ، وإنما الحل في الطريق الآخر ؛ في الجيل الجديد ، فيما تحمله ليل في أحشائها . . « أنا خلاص . . دلوقت عرفت طسرى . . عرفت السلى أنا عاوزاه . . أنا مش راجعه معاك بكامك ولا أنت يا أحمد . . لا يخنح أبهى مراتك في يوم من الأيام . . أنا ح أعيش عشاق الطفل الذى فى بطنى . . أنا ح أبيله عمرى إلى فاضل . »

وهذا هو الطريق الذى يطرحه المؤلف في كلماته بصرف النظر عن القضية الأساسية وهي أن الحب والجمال هما ضحايا لإشكال القهر المختلفة في مجتمعا من قهر اقتصادى وسياسى . . ولكن كيف طرح للمخرج هذا التفسير من خلال أسكاته المسرحية ؟

قبل أن أطرح الأجابه على هذا السؤال ، نجد أن المخرج قد وظف شاشه السينما وفنون المراسى وإمكانات المسرح السحرى والمسرح الأسود في تقديم هذا

العرض ؛ وقد أطلق بعض النقاد على المسرحية كلمة أوبرا شعبية ؛ والبعض الآخر أوبريت والبعض الثالث دراما موسيقية دون طرح تحديد على هذه الاصطلاحات وتتلخص أدنى مهام النقد في طرح مفاهيم صحيحة لهذه السميات ؟ لا من خلال منهج شكلى ؛ ولكن تصحيح اختلاط المفاهيم المطروحة على الساحة الثقافية والنظر للعمل الفني وتقييمه من منبهج صحيح يسعى لتطوير الظواهر المسرحية في كل حالاتها ؛ تلك التى تنتمى بعض ملاحظها إلى الماضى أو تلك التى تطرح ملامح مستقبلية . وعرض مسرحية انقلاب إنما يطرح السؤال التالى وهو هل تنتمى بالفعل مسرحية انقلاب إلى تلك الاتجاهات الفنية الكلاسيكية من أوبرا كلاسيك أو أوبرا شعبية ، أوبريت ، دراما موسيقية وغير ذلك كما طرح النقاد ، أم أن هناك ملامح جديدة في تركيبة هذا الكائن الفني الجديد ؛ وإذا بدأنا بطرح مفهوم لمصطلح الأوبرا نجد أن اللفظ إنما يعنى بالإيطالية « العمل الفني » وهو عمل يتربك في مجموعة من عناصر فنية مختلفة . ويعتمد هذا العمل على نص درامى وعلى موسيقى مؤلفة لهذا العمل وعلى كورويوجراف « مصمم رقصات » وعلى مصمم ديكور وقائد أوركسترا وأخيراً على فنان يصنع هذه التركيبة في إطارها رموز الأوبرا هي مسرحية بالموسيقى ؛ وهي بذلك عمل درامى يعتمد على غناء الممثلين ويتفق النقاد على أن أول عمل أوبرالى ظهر في القرن السادس عشر وهو أوبرا (دافن) لبيري . وكان هذا العمل محاولة لتقديم الأعمال اليونانية القديمة بالطريقة التى كانت تقدم بها هذه الأعمال ، إذ كان الكوروس يقدم الحدث المسرحى بالفناء ؛ والأوبرا في هذا الإطار التاريخى عمل مركب من الشعر والموسيقى ؛ وقد أربط العمل الأوبرالى باستخدام الأجهزة والإعتماد على الحيل المسرحية .

● الأوبرا الشعبية

ولقد ظهرت الأوبرا الشعبية أول ما ظهرت بمدينة نابولي بإيطاليا ؛ فإذا كانت الأوبرا الكلاسيكية تنتم أساساً بعالم التلاذ وتعرض داخل قاعاتهم أو في أبنية فخمة بنيت خصيصاً لذلك . . فان الأوبرا الشعبية اعتمدت أساساً بالطبقة المقابلة وهي

الطبقة الشعبية من فلاحين وبنائه الطبقة الشعبية . . وإذا كانت الأوبرا الكلاسيكية تقدم أعمالاً جافة ، فإن الأوبرا الشعبية قد ألهمت إلى عالم أتل جديد حيث تسيطر الحالة الفكاهية والمزحة . . وقد كان ذلك في الثلث الأول من القرن الثامن عشر حينما وضع (جيوفاني باتستا) موسيقي و الفاعمة السيدة) من تأليف (جنارو تونونيو فيدريو) وفي فرنسا ظهرت الأوبرا كوميك وانتشرت في إنجلترا الأوبرا الشعبية خاصة بعد أن كتب (جون جاي) أوبرا الشحاذ - والتي عالجها برت بريشت فيها بعد بعنوان أوبرا الجروض الثلاثة - في الثلث الأول من القرن الثامن عشر .

● الأوبريت الغيتاوي والعروض الموسيقية على الطريقة الأمريكية

وفي الثلث الأول من القرن الماضي اتجه المؤلف الموسيقي النمساوي (يوزيف لاند) إلى تأليف مقطوعات موسيقية خاصة للرقص ، وبعدها اتجه كل من يوهان شتراوس الأب - في نفس الفترة تقريباً - ويوهان شتراوس الابن - في النصف الثاني من القرن الماضي - إلى تأليف مقطوعات رقص الغالسي وكانت موسيقى لاند تتميز برومانسيها وتتميز موسيقى شتراوس الأب بإيقاعاتها المختلفة وسديها ؛ وقد جمع شتراوس الابن أسلوب لاند وأسلوب شتراوس الأب . وانتقل شتراوس الابن تأليف موسيقى رقص للمبالونات إلى المسرح وأصبح الغالسي يسدلسك وهو عماد « الأوبريت » في فينيا . وقدم أول أوبريت له بعنوان « أنديجو » عام ١٨٧٦ ، وروبط فيها بين التمثيلية والرقص والموسيقى . وقدم شتراوس ما يقرب من خمس عشر أوبريتاً أثرى بها الحياة الفنية الغيتاوية وعلى يد الموسيقي « فرانتز لهرار » أخذت الأوبريتات المسحة التجارية بعد شتراوس .

● الدراما الموسيقية ولا يمكن نسيان تأثير فاجنر على الدراما الموسيقية . والدراما الموسيقية هي عمل موسيقي يؤلف خصيصاً لنص درامي يدخل في تركيبته الموسيقي بشكل أساسي كما يضاف إلى ذلك الرقص والغناء والمناظر المتعددة . وقد حاول فاجنر الجمع في هذا بين كل من شكسبير وبيتهوفن في العمل الواحد ؛ وأن ظلت مكانته

الشاعرية أثقل من قدراته الموسيقية وموضع شك لدى النقاد . وقد وصف تشيخه عبقرية فاجنر هذه بقوله : انه رساماً بين الموسيقيين وموسيقياً بين الشعراء ومثلاً بين الفنانين ؛ ورغباً أراد بذلك أن يجابه وفي عشرينات هذا القرن انتقل هذا التيار الفني التجاري الذي ساد في فينيا على يد فرانتز لهرار عن طريق بعض العروض التي انتقلت إلى أمريكا ؛ فآثر في الحياة الفنية هناك ؛ فلما كما استلذت الحياة الفنية في أمريكا آنذاك من تأثير عروض مسرح الفن بموسكو والعروض اليابانية ؛ وقد تتلمذ « دي ستراسبرج » و « اليكازان » على هؤلاء الفنانين الذين استوطنوا هناك ؛ وتم تطوير هذا الاتجاه الغيتاوي - الرومانسي وقول ليناسب طبيعة الحياة الأمريكية إلى اتجاه عصري يعتمد بشكل أساسي على الموسيقى الصاعدة التي تؤلف خصيصاً لرقصات ولفن مسرحي . . وهي الأعمال التي تسيطر على المسرح التجاري الأمريكي الآن والتي يترتبها هذا المجتمع .

وفي الواقع أن الإصطلاحات السابقة ترتبط ببعضها البعض كثيراً ولا يوجد بينها فروق حادة ، وإن كان أكثر الإصطلاحات التي تنطبق على هذا العمل هو اصطلاح الدراما الموسيقية ، ليس بمعنى الفاجنزي ولكن بمعنى الذي ساد في أمريكا من تأثير الدراما الموسيقية للفرق الغيتاوية هناك ، وهي أعمال تسيطر الآن على الحياة الأمريكية بشكل أساسي .

انقلاب وتكنيك العرض المسرحي

مسرحية انقلاب هي معالجة عصرية لقصة جنون ليل المروعة في الأدب العربي في إطار عصري ؛ في محاولة لتصوير الحب كضحية للفقر السياسي واقتصادي الذي يعاني منها انسان العصر الحديث . والمسرحية كتبها صلاح جاهين في جزيرتين وقدمها جلال الشوقاوي في ثلاثة أجزاء .

وقد اعتمد جلال الشوقاوي في إخراجها لعرض انقلاب على إمكانيات مسرح السحري والمسرح الأسود وفنون العروض وعلى الرقص والإضاءة والميكنة المسرحية ؛ ويشكل أساس اعتمد على السينا التي شكلت أكثر من نصف المساحة الزمنية للعرض المسرحي . وفي الواقع قد استغلّت هذه العناصر من قبل في المسرح

المصري بشكل محدود جداً ؛ لكنها لم توظف هذه الكيفية الجمالية والدرامية التي وظفها جلال الشوقاوي حتى بدأ لنا العرض انقلاباً حقيقياً ؛ ليس على خشبة مسرح القطاع الخاص ولكن على خشبة المسرح المصري بوجه عام .

ويبدأ العرض المسرحي في حي الحسين الشعبي والميدان في الخلفية حيث تظهر المثلثة وعليها كلمة والله ؛ كما ينتهي بهذا المشهد أيضاً . ونظراً لكثرة المشاهد والتقلبات المسرحية يعتمد العرض على ديكور بسيط .

وينتقل الحدث من على خشبة المسرح إلى شاشة السينما في الخلفية . . والشاشة مقسمة إلى أشكال هندسية ؛ إلى مستطيلات ومثلثات منفصلة عن بعضها كما تكمل بعضها البعض لتكوّن في النهاية الشاشة التليفزيونية . ويوظف المخرج هذه الشاشة توظيفاً مختلفاً من مشهد إلى آخر فأحياناً يعرض على الشاشة حدث واحد وأحياناً ما نجد أحداث مختلفة على كل جزء من أجزاء الشاشة ؛ فيعرض بذلك عدة أحداث في وقت واحد ؛ كان تستخدم لفظة طويلة والشرطة بها تقود البطل إلى السحن ؛ ولقطة أخرى مكبرة تصور تعبيرات الوجه ورودود الأعمال . كما تستخدم الشاشة في تكبير الحدث وتوضيحه من على خشبة المسرح ؛ فحين يأن البوليس للقبض على أحد حينئذ تظهر لفظة مكبرة جداً على الشاشة في الخلفية تركز على تعبيرات وجهه وهو يغي ؛ كما يستخدم الفوتومونتاج في تقطيعه على وجوه الآخرين في تصوير ردود فعل الأغنية . وبينما البطل يغي على خشبة المسرح إلا أن الحدث على الشاشة يصور حدث الأغنية ثم يحدث بذلك مزج ما بين الحدث الذي يحدث في الأغنية في الواقع وبين وجه البطل الذي يغي ويستكمل الحدث السينمائي المكان على خشبة المسرح ؛ فحينما يدور الفعل على خشبة المسرح في القصر نجد مفردات بسيطة من هذا الديكور على خشبة المسرح ويصور الحدث السينمائي بقية القصر في استكمالها لطراز الديكور على المسرح . وكما ينتقل الحدث من خشبة المسرح ليستكمل على شاشة السينما ؛ يوظف بالعكس أيضاً ، فحينما يأن البوليس - والحدث على شاشة السينما - ليستدعي البطله نالبي ؛ حينئذ

يستخدم المخرج القطع السينمائي ليستكمل الحدث على خشبة المسرح .

وفي استخدام السينما لبعض الرقصات واستكى لها بعض الرافضين على خشبة المسرح ؛ إنما يعطى هذا بعداً جمالياً ويضاعف من نفس الوقت من رؤية الأعداد المشتركة في اعراض المسرحي ؛ كما تتفكك السينما بتصويرها للأحداث الخارجية من إمكانات خشبة المسرح إلى إمكانات ابعاد من ذلك وهي إمكانات السينما .

واستخدام اللقطة المكبرة في بعض المشاهد على الشاشة تم استكمال الحدث على خشبة المسرح بالبطل أو البطلة ؛ إنما لا يتفق في بعض الأحيان مع مبادئ القطع في السينما ، فالحال تجد لقطة مكبرة جداً لتل على الشاشة - كما في مشهد هلوسة أحد في الجزء الأخير - يتبعها قطع أو إنهاء للحدث على الشاشة لكي تظهر تيل على خشبة المسرح ، فتجد تيل على أثر القطع من اللقطة المكبرة على الشاشة ، صغيرة جداً .. وكان على المخرج أن يتقل من الكادر السينمائي إلى حجم الممثل والمثلة على خشبة المسرح من نفس حجم الكادر السينمائي .

وفي الواقع يشكل استخدام السينما هذه الكيفية على خشبة المسرح والتي تشكل أكثر من نصف المساحة الزمنية للعرض المسرحي خطورة على طبيعة العرض المسرحي ، إذ يضمن هذا في والحالة السينمائية أكثر من والحالة المسرحية . ولا يعنى هذا رفضنا لاستخدام السينما في المسرح ؛ فقد استخدمت السينما في المسرح في بداية هذا القرن لدى آرثين يسكاتور ، وكان توظيفها لها توظيفاً مخالفاً ، وتستخدم السينما في عروض المسرح الوثائقي والمحمي والسياسي ومسرح الرؤى من أجل توظيف إمكانات السينما في المسرح وليس من أجل استبدال إمكانات بإمكانات أخرى .. إذ حاول جلال الشرفاوي استخدام إمكانات السينما بحيث تفرق إمكانات المسرح ولم نعد ندرى إن كنا في مسرح يستخدم السينما أو في سينما توظيف المسرح .

وفي الواقع استخدام المسرح للسينا ليس بالجديد ولكنه في انقلاب يستخدم بكيفية جديدة بحيث تغطي إمكاناتها الجمالية على إمكانات المسرح .. وبعض هذا احساساً

ما بأن استخدام الإمكانات الآلية والفنون الأخرى على خشبة المسرح في توظيف تكتيكي إنما يعطى احساساً بسيطرة هذه الآلية على جماليات المسرح وعلى الطرح الفلسفي الذي يريد أن يعبر عنه العرض ، ويطمس بذلك لحظات إبداعية كان يمكن أن يصل إليها المخرج لو لم يكتر من استخدام هذه الآلية ، ولو لم يكتر من استخدام السينما والفنون الأخرى بهذه الكيفية ، إذ بدأ استخدام بعض هذه الأشياء زائداً عن الحد .

ومن أجل المشاهد في العرض المسرحي ، تلك المشاهد التي اعتمدت على مكونات بسيطة مثل مشهد لقاء ليل (تيل) بعد رجوعها من كونهاجنين بأحد (إيمان البحر درويش) في الكبارية .. إذ كانت الحشوية عارية إلا من إضافة خفيفة .. وهذا مما يؤكد أنه يمكن الاستغناء عن السينما في كثير من المشاهد ؛ إذ أنها استخدمت بشكل زائد عن الحد ؛ كما يمكن الإستغناء عن بعض وظائفها التي استخدمها جلال الشرفاوي في استكمال دائرة الحدث أو تقطيعه للتركيز على جزئيات معينة هي تكرار للحدث الأصل على خشبة المسرح .. فالحوالي يلعب على المسرح ديراً كبيراً في استكمال الحدث ؛ وفي هذا يكن أحد جماليات المسرح الخاصة جداً .

وجانب السينما التي استخدمها المخرج ؟ وظف إمكانات المسرح الأسود والمسرح السحري وفنون الصرائيل واستخدام الرقص والإضاءة والميكنة والديكور المسرحي ؟ وقد اعتمد في الديكور على أشكال بسيطة تجريدية فرضها طبيعة النص المتعدد المشاهد لكي يصبح التفسير سهلاً كما وظف المخرج بوجه عام الإضاءة توظيفاً جمالياً ودرامياً يعبر عن الحالة المسرحية ؛ واعتمد المخرج في الرقص على أساليب مختلفة فاستخدم رقصات بالهبة ثم رقصات شعبية ثم مزج بين الأسلوبين في الرقص الواحدة ؛ وينطبق هذا على الفناء فأعتمد على الأسلوب العاطفي لدى تيل وإيمان البحر درويش ؛ والأسلوب الشعبي لدى حسن الأسمر وزينب يوسف ، وأسلوب الأداء الأوربالي لدى حسن كهي ؛ كما وظف قدرات رضا الجمال التمثيلية في الفناء والأداء المنغم بشكل كبير وينطبق هذا على الموسيقى أيضاً إذا استخدم

محمد نوح أساليب مختلفة في الموسيقى من الأسلوب الشرقي إلى إيقاعات الديسكو .. كما أن الأداء الأوربالي حسن كهي وظف مع الموسيقى الشرقية بشكل جيد . وفي الواقع يجمع هذا العمل بمجموعة من الأساليب المتناقضة في الرقص والموسيقى والفناء وفي استخدام الأساليب الفنون المختلفة من فنون المسرح السحري والأسود ومسرح العرائس وتوظيف لمكونات الحشوية المسرحية بوجه عام ولكن في إطار هارمونول يستخدم لأول مرة في مصر بهذه الكيفية ..

ولكن هناك بعض التحفظات في أن بعض هذه المكونات قد استخدمت بكثرة زائدة مما جعل العرض يطول ويقع في التكرار ؛ كما أن رقصات تيل في بعض الأجزاء معاهة ومكررة من التيليزير خاصة في الجزء الثاني وهي الرقص المصحوبة بأغنية ؛ ليل باليل ، واستخدام هذه الأساليب المتناقضة في العمل الواحد يمكن أن يؤدي إلى تناقض ليس في صالح العمل ، ويمكن أيضاً استخدام بطريقة تجعل من العرض كلاً واحداً في تركيبة جديدة مما يؤدي إلى طرح اختلافات نقدية في تفسير العمل .. واذكر في هذا المجال أن المؤلف التمساري الموسيقي أرنست كيرنيك كتب عام ١٩٢٦ أوربا وجوز يمزق ، وألف موسيقاها ؛ وكانت أول أوربا تستخدم موسيقى الجاز وأول أوربا استخدمت الساكسفون وكانت أول أوربا تتناول شخصية زنجيه ، كما قد تحطمت فيها الوحدة العضوية التي تميز العمل الأوربالي ؛ وقد صرح هذا العرض فضيحة صاحبت اسم أرنست كيرنيك .. وكانت هذه الفضيحة هي بداية مجده الفني .

وما يشوه العرض من اختلافات وقضايا فنية ليس إلا تعبيراً عن ثراء مسرحية انقلاب .. وانقلاب ليست إلا بداية حقيقة لمجد مسرح القطاع الخاص الفني ، ولكن ليس مسرح القطاع الخاص ذو السمعة السيئة والسلي يغالب النصف الأسفل من الإنسان ؛ بل المسرح الذي يغالب قيم الإنسان الجمالية ويتخذ موقفاً إيجابياً من الحياة .. وأرجو أن يتحول الانقلاب الذي حدث في مسرح القطاع الخاص لدى جلال الشرفاوي إلى ثورة في مسارح مصر بوجه عام من أجل تأسيس نهضة مسرحية حقيقية في بلدنا ◆

من عروض الموسم المسرحي

إن مؤلف المسرحية لينين الرملي واحد من ينتموا إلى جيل السبعينيات والثمانينيات - إن صحت هذه التسمية - ولكنه يختلف عن هذا الجيل في أنه لم يقف أمام أبواب القطاع العام الموصدة وبيروقراطيتها المتعينة وأغلقتها كافة المنافذ في مطلع السبعينيات أمام الأجيال الشابة فلجأ إلى القطاع الخاص كي يتشغل نفسه من صدا كان ولا بد أن يسميه بالأحياء ... ولكن الدهش حقاً أن لينين بعد هذه السنوات الطويلة من الكتابة للقطاع الخاص حيث الاضمحك إلى حد «الفقهية» هدف رئيسي ... والمضمون لا شيء عن الإطلاق ... والمثل النجم الفرد بطل اللعبة المسرحية ... والحجروج النص ... والأسفاسف ... والتجاوز ... وغياب الإبداع الفني ... أقول بعد هذه السنوات عندما يتقدم للمسرح القصرى مسرحية «أهلاً يا بكوات» يكشف لنا عن أهلية كاتب يستشعر مرارة الواقع فيقدم عمداً درامياً ناعجاً بغير روح الفكاهة السوداء وليس المضحك ... وشأن الفرق بين المضحك وما يشير روح الفكاهة ... وكما يقول بيراندللو ولتتيز بينها أنظر إلى سيدة عجوز وقد صيغت شعرها وأثقلت بأنواع الدهون المزججة ثم زججت حاجبها ولزوت وجبهتها واروتدت ملابس الشباب فنلاحظ أن هذه السيدة على عكس ما ينبغي أن تكون عليه النساء المسنات المحترمت وبوسع الإنسان أن يقف عندئذ للوهلة الأولى عند هذا الانطباع الطرى الكوميدي المضحك يتشغل بدقة في الانتباه إلى الجسبات العكسية للأشياء ... أما إذا أخذت في التأمل وتبين في بعد تعمق أن استكشف الموقف وما يخفيه مظهرها الساحر من جانب مأساوى في أن هذه السيدة المسنة لا تجد أية متعة في رسم نفسها في هذا الشكل كالبيضاء بل هي معذبة إذ تلجأ لتلك الوسائل للخداع فحسب معتقدة أنها كلما أخفت تعامد وجهها ومظهر شبيبتها استطاعت أن تحتفظ بزواجها الشاب الذى يصغرها ... عندئذ لا أستطيع أن أضحك كما كنت أفعل من قبل لأن التأمل الذى داخلني قد جعلني أتجاوز ملاحظة

حول عرض مسرحية أهلاً يا بكوات

صفوت شعلان

الوهلة الأولى ودفعني إلى الدخول بإهانتها فنقلني من مجرد الوعي بالجانب العكسي إلى الأحساس به وهنا يكمن الفرق الجوهرى بين المضحك وما يشير روح الفكاهة ... هذا الفرق الذى أتارة بيراندللو هو بعينه الفرق بين التوجه للكتابة للقطاع الخاص والكتابة للقطاع العام ... بين الالتزام وعدم الالتزام ...

لأيا بكوات احتشدت بفكاهة سردها لا تثير المضحك بقدر ما تثير حالة من حالات التأمل الواعى بالأشياء والأوضاع المسالوية في واقعنا المأساوى ... فالمؤلف استطاع بمهارة أن يضع تحت دائرة الضوء واقع تنحية وحر عليه مرور الكرام لا تلفت إليه ولا يثير فيها حافز التغيير لأننا جزء منه ... ولكن هذا الواقع في قلبه الدرارى وكما صاغه المؤلف فهو إنما يدفعنا إلى تأمله من بعد فيكشف لنا عن روح التنافس ومدى ما يحويه من حق وعيب وتحلف تشارك نحن في صنعه ... وحتى يؤكد المؤلف على هذه الفكرة وما نحن بصدده مشاهدته الآن على خشبة المسرح فعندما تطفأ أنوار الهالة وقبل موسيقى الافتتاحية نسمع صوت يردد وهذا بلاغ لمن همه الأمر ... وابتداءً يؤكد أن كل الوقائع التى سياتى ذكرها قد حدثت بالفعل دون أى تحريف أو مبالغة ... وأنى أصغرها أمام الجميع حكومة وأهالى، مسئولين ودايها، لا أستثنى أحداً، وعلى الجميع أن يعرفوا كيف حدثت لنا هذه الردة إلى الماضى وكيف يمكن أن نتجنب تكرار ذلك فى المستقبل ... وينتهى على بلاغ الذى حدد لنا فيه المؤلف بمحمل تقريرية وصاغة المخرج في أداء أيضاً تقريرى أن الأمر جد خطير ... وأن ما سنشاهده من وقائع لا يجب أن تؤخذ بمأخذ المضحك أو الفرجة لمجرد التمتة ... ولكن نحن سنشاهد ما يقدم كى وتجنب تكراره في

المستقبل هذا المستقبل الذى يجب أن نصوب إليه أنظارنا وأفكارنا وجهتنا ...

ثم تضاه الأنوار وتفتح الستار عن صالة في شقة الدكتور برهان حيث الأثاث أنيق أوروبى الطراز وجهاز تكييف ولسوحات سيراليية وجهاز راديو تنبث منه موسيقى أوروبية حديثة وخادمة أنيقة رقيقة ... ثم يظهر الدكتور برهان نفسه (حسين نهى) الذى يستكمل لنا الصورة المعروفة أمامنا فهو رجل «مترف» يتحدث العربية المخلوطة بكلمات أجنبية ويرتدى جنس وقميص مشجر ويوب كاساً من الويسكى ...

نحن هنا إذا أمام واحد من تلقوا تعليمهم بالخارج وعادوا بمظهر أوروبى غلى على الجوهر بل طمس طمساً ... هو المثقف أو المتعلم أو الأكادى المعاصر الذى تقلبه في كل مكان ... فاقد الصلة بالواقع تماماً أرتبط شكلاً ببعلة الحضارة الأوربية وأغلق على نفسه الأبواب وبعد لحظات يدق جرس الباب كى يعلن عن قدوم وناذر (عزت العلايل) حيث يظهر في بدلة متواضعة ويرتدى نظارة طبية ويتضح لنا أن هذا القادم ما هو إلا صديق نديم للدكتور برهان منذ أيام الدراسة في مدرسة أم الصابرين الثانوية ولكن فرقت بينهما الأيام ومن خلال الحوار يتضح التناقض الصارخ في تكوين الشخصيتين ... فأحدهما وهو نادر مدرس وروائى يكتب الشعر ويمشى قضاياء مجتمعه بكل تناقضاته يحمل مبرم ومعاونة الإنسان المصرى الواعى ... أو فنقل المثقف المصرى وبمعان حاللة اكتاب ... وهى حالة كل مثقف مصرى يعى واقع له لا يجد في المستقبل سريق أمل ... ولكنه يحمل همومه على كفيه ... وما يثير قلقه أيضاً أنه قرأ أن العالم الخارجى في حالة تقدم مذهل بينما مجتمعه مازال يعاني من التخلف وشأن وناذر هذا الإنسان القلق ... صوت كل مثقف مصرى ... بل وحدث كل إنسان مصرى قهره أوما يجويه من تناقضات ... يسأل نادر في أسى حديثه ... وهو سؤال موجه لنا جميعاً ... «مفتقد نجارى الناس دى ولا متفضل قاصدين تشفرج عليهم 19؟» ... «طب وإبنى حبيضى مصيره 19؟» ...

هذا عن الشخصية الأولى وهو نادر (عزت العلايل) ... أما عن الشخصية

الثانية وهو الدكتور برهان ... فهو يبدو ومتفاضاً من أسلوب صديقه الفصح في الحوار ... فالسنوات التي عاشها في بشت في الخارج جعلته يصيب نفسه في قالب زائف ويحيط نفسه في قالب زائف ويحيط نفسه بظواهر الرغاية ويكتفي بأن يستجلب من الحاضرة الغربية لتشرقها الحارجية لا جوهرها ... الموسيقى الغربية ... السيجار ... الجنس ... القميص المشجر الويسكي ... التكيف ... ثم هو يكتفي في معالجة قضايا الواقع بالدراسات والمناقشات والاجتماع واللجان والمؤتمرات والتوصيات والأحداث التلفزيونية ... فهو رغم ما حصله من علم ورغم حصوله على الدكتوراه فهو يؤكد أن الدكائنة في لقا من شيل ... وأن المسؤولية ليست مسؤولية وحده ... وهكذا فهو شأنه شأن كل متعلم يفتي من نفسه المسؤولية الفردية ويلقى بالنتيجة على غيره .

من هذا الحوار يتضح لنا مدى التناقض الأساسي بين الشخصيتين الرئيسيتين كما يرسمها المؤلف وحيث استطاع بمهارة أن يوظف هذا التناقض الصارخ درامياً في الأحداث التي مرت بسيا ... ومن ثم يصبح سلوك كل منهما في أي من المواقف التي يتعرض لها كل منهما درامياً ومتفق تمام الاتفاق مع المكونات الأساسية لكل شخصية وفقاً لثقافتها ومنهجها في التفكير .

ويتوشع المشهد الأول بينهما بحلولوت زلزال ما ... لا يبرره المؤلف ولا أجد ضرورة لتبريره لمتعضيات البناء الدرامي حيث لا معنى للاسترسال في أحداث لا تخمد الحدث الرئيسي ... وإلغا يفتنرنا المؤلف مباشرة في المشهد الثاني إلى حيث يتضح لنا أن الزلزال قد أطاح بالزلزل ووقع الصديقين في مكان ما ... والزلزال هنا دلالة رمزية بالغة العمق تؤكد أن الأحداث التي يتعرض لها المجتمع في المرحلة الحالية والمستقبلية ما هي إلا زلزال ملدس يهدد المجتمع بآثره بالأنهار ...

ويفتتح المؤلف المشهد الثاني بسؤال من نادر عن طبيعة المكان الذي وقع فيه كلامها ويتضح لنا من الديكور ... ومن سياق الحوار أنها في شونة غلال وسط أجولة وزكائب وقدربراميل ... هذا من حيث المكان ... أما من حيث الزمان منهم في

وسط قوم في عام ١٢١٠ هجرية ... أي أن الزلزال قد انتقل بها إلى الماضي الحقيق حيث عصر المصاليك حيث زمن الفناء والروحانية كما يقول نادر ... هم الآن في أواخر القرن السابع عشر ويدخل تاجر الغلال صاحب المكان ومعه حماله وقد بدأوا للقوم غريبة ... ويتسأل القوم ماذا يمكن أن يفعلوا بهم ... ويفتح عليهم المزداد لبيهم كعبيد ... ونحن هنا أيضاً أمام دلالة رمزية أخرى حيث رمز المؤلف لهذا العصر بزمن العبودية ... حيث الجميع عبيد وإماء للوالى ...

ويتضح لنا الصورة كاملة حيناً نذكر أن الزمن على وجه التحديد في فترة تولي السلطة في مصر لمولكون كبيرين هما إبراهيم بك ومراد بك واختيار المؤلف لهذه الحقبة التاريخية بالذات إلغا هو اختيار يدل على وعي المؤلف بالتاريخ واستغرائه له قراءة متعمقة ... لفصل المصاليك - من وجهة نظرنا - هي عصور الظلمة والجهل والعبودية والاستيلاء على مقدرات الشعب المصري بالرغم مما يراه بعض المؤرخين والدارسين والمحللين

له بأن تواجدهم كان له مزاياه العسكرية إلى جانب بعض المزايا الأخرى ولكننا نرى أنهم عامل من أهم عوامل تخلف الشعب المصري بممارستهم شتى أنواع الفساد على امتداد تاريخهم الطويل في مصر ومنذ استجلائهم في عهد نجم الدين أيوب (الملك الصالح) وتوطئهم في قلعة الروضة ثم انتشارهم بعد هذا في طول البلاد وعرضها وتوارثهم الصراع على الحكم ... ومن أهم هذه المراحل ومن أكثرها دلالة على فساد حكمهم هي مرحلة حكم مراد بك وإبراهيم بك ... وإن تعددت مراحل فسادهم كما تتضح من كتاب المؤرخ العظيم الجبري ومن كرهه البالغ لهم ... إلا أن فترة حكم مراد بك وإبراهيم بك قد بقيت قدوم الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨ الموافق ١٢١٣ هجرية حيث يقول الجبري عن هذا العام في كتابه العظيم «هي أول سقى للملاحم العظيمة والحوادث الجسيمة والروايات النازلة والنوازل المائلة ... وتضاعف الشرور وترافق الأمور وتوالى المحن وأحتل الزمان وانعكاس المطبوع وانقلاب الموضوع وتتابع الأحوال وفساد التدبير وحصول التدمير وعموم الخراب

وتواتر الأسباب وما كان ربك مهلك الترى بظلم وأهلها مصلحونه ... ولننظر هنا بلاغة هذا المؤرخ العظيم حيث يقول بأن الهلاك إلغا يرجع إلى أهل البلاد مدلاً بالآلة القرآنية ... وهو ما استفاد منه مؤلف المسرحية حيث أرجع ما نزل بمصر ومازال من نكبات إلى أهلها ... ويقول الجبري أيضاً في مطلع عام ١٢٠٩ وأنه في هذه السنوات لم يقع بها شيء من الحوادث الحارجية سوى جور الأسراء وتنازع مظالمهم ... واتخذ مراد بك الجزية سناً له وزاد في عمارته وأستولى على غالب بلاد الجزية بعضها بالثمن القليل وبعضها غصباً وبعضها معاوضة ... في تلك السنوات وما قبلها وما بعدها حدث قسط شديد وفرض الضرائب على الناس ظلماً وجوراً مع فساد الدم وخراب النفوس إلى آخره من كلمات يصور بها الجبري الحال في مصر ...

ومن هنا يعود بنا لينين إلى هذه الحقبة التاريخية ... بل هو يعود ببطلى مسرحيته نادر والدكتور برهان - مثلين لنا - إلى هذه المرحلة ... حيث نواجه قروم سيطرت عليهم الشؤمة والتخلف وغرق ساداتهم في طلب الملذات وانقسم المجتمع إلى سادة وعبيد حيث السادة سيطر عليهم الأدعاء والغربو والكبر والخيلاء والصلف والظلم والجور وكان كل هذا من أعظم الأسباب في خراب الأقليم المصري ...

ويختلف كل من نادر والدكتور برهان في معالجة الموقف الذي وضع فيه كلامها أحدهما هو نادر بحكم مكانته الشخصية ينادى بالثبور والتثقيف وإشارة الوعي كي يتجنب ما سيحدث في المستقبل ... أي أن عليه أن يواجه قدره ويريقه الدكتور برهان أنه يحتم كى ورد في كتب التاريخ ... بينما هو يؤمن بأن هذا القدر يمكن تجنبه بل وتجاوز الواقع والسيطرة عليه هو «سيزيف» الذي يعمل الحجر على كتفيه كي يصعد به قمة الجبل ولكنه لا يفلح حكم الألفه ولكنه يوازن من ضمير ذاك وإحساس بالمسؤولية التاريخية ... هو أيضاً ودون كيشة» الذي يحلم بتحويل الواقع إلى عالم ردي اللون بينما يرى برهان أن عولالته هي ضرب من المستقبل ...

ويختلف الأثنان نادر يستمر في محاولاته البائسة في إصلاح المجتمع بينما الدكتور

برهان وفقاً لمكونات الشخصية المرسومة منذ البداية يتوافق مع هذا المجتمع فيرتدئ ثيابه ويقتني الجوارى والعيد .

وستستمر معركة التحضر حتى نهاية المسرحية . ومحاولات التزوير من قبل نادر ولكن هي محاولات تقايل بالسرقة والسخرية فكل معطيات العصر الحديث من علم وتكنولوجيا هي أكاديمية وعمره التلفزيون غرابة ... الساعة لا معنى لها ... الله الطابعة ... إلى آخره من دلالات يجعلها النص المسرحي وعندما يقع نادر في حب واحدة من الجوارى وأخته ومحاول أن يجرها من عبيديتها بالتعليم يواجه بالتعذيب تحرير عقلها ... وحسدها ... هونوع من أنواع الفساد وأي كلام علمي ينطق به نادر هو وسخر مقصود به (الباشاء رمز السلطة ... والحل من وجهة نظر سادة القوم ... مراد بك وتابعه السنارى والشيخ ... هو قطع لسانه وخوزفته وضربه بالكرابيج ...

والأمانة التي يجسدها المؤلف هنا تكمن في غيبة الشعب المصرى وهي دلالة بالغة العمق فمقاومة السلطة الفاسدة وبطانة الحاكم لا يمكن أن تتمثل في بطل فرد ولكن بتغيير الشعب ... ولكن هذه الجموع كما تظهر في الأسواق مغيبة في ظل ممارسة المدرسة وهو عمل سلبى والأغراق في السعادة وتعاطى الجيش والأوين ... وكلها رموز ودلالات أراد المؤلف بها أن يضع شعب لا يعى ، مغيب لا يملك ارادة التعبير في مواجهة سادة لا يعنيههم ملذاتهم الشخصية ... وينقسم إليهم برهان بعدما أصبح جزء منهم محافظا على مصالحه التي اكتسبها ... بل يريد بتغيير فكر صديقه وبالعمل يحاول برهان إقناع نادر بتغيير أفكاره الثورية ... ومحاول أن يعظم الأخطاء ويحد مبررات لأفعاله بل ويحد في دخول الفرنسيين مصر عمل لا ضرر منه بل سيحقق الفائدة بوجود المطبعة والجريدة والمسرح وأدوات العلم ويرى أن الدواوش أعقل ناس في البلد لأنهم لا يملكوا غرور للفقير وإدعاء القدرة على التغيير وإنما هم لجأوا إلى الله ... هم لا يطيلوا رد القضاء ولكن اللطف فيه يرى برهان أن الحال الأمثل هو التكيف وأن أهم ميزة يفوق بها الإنسان الحيوان هي قدرته على التكيف العقل مع الواقع ...

ويستمر هذا الصراع كى نكتشف في نهاية المسرحية أن الأمر لا يعدو مجرد حدث في الماضي بل هو مستمر وحتى الآن ... ففي المشهد الأخير حيث الأحداث في قسم بوليس بمصر القديمة وحيث تبيحت صوت كلاكسات لسيارات وصوت راديو ... ويدخل عسكري وقد قبض على نادر وهو تحطب في الجماهير ويصر على الإبلاغ عما حدث لها في الماضي ويختلف معه برهان في أنه لا يجب أن يقول كل ما يعرف ويفرق عن برهان لأنه أنكر ما حدث ويحجز نادر كى يردد أقواله وهذا بلاغ لمن يهيمه الأمر

القوى الإنسانية والدلالات التي تحملها الأنماط البشرية :

إن نص مسرحية أهلاً بى بكوات نص عمل بكثير من الدلالات والرموز التي صاغها المؤلف في إطار موضوع يعالج قضية من أهم قضايانا المعاصرة وهي الصراع بين العلم والسياسة وفيما ... والحشد القاصص بينهما ... ودور المثقف الراعى الذى يعيش قضايا عصره يدرك متناقضات الواقع مهموم بها ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً إزاء هذه القضايا سوى إطلاق الشعارات ومحاولته الفردية في التحرك بحكم عليها بالفشل مسبقاً ..

لقد استطاع المؤلف أن يرسم الشخصيات بمهارة ولو أن أتوقف عند عدة نقاط : أولاً :

أنه رسم كافة شخصوه المسرحية في إطار من السلبية ووصفها بالعجز – والضعف – واللامبالاة – ولكن كنت أفضل أن يكون هناك ولو لمط واحد يعطى دلالة على بعض الجوانب المضيئة في تاريخ الشعب المصرى في فترة الاحتلال الفرنسى وما قبلها ... بل وفي الواقع المعاصر ... فليس بكل الشعب مضيئ ... وليست الدروشة هي السمة الغالبة ... ففي كتاب تاريخ الجبرى أيضاً هناك الكثير من الشوثرات أو بالأحرى والأنشاضات من قبل علماء الأزهر في قيادتها لحركة الجماهير لمواجهة صنوف القهر والذل والمردية ... هذه النظرة القاتمة التي أحاط بها المؤلف جمهوره جعلت الفرج يرى الأمر أنه كان ومازال سيظل دون وجود شخصية إيجابية واحدة .

ثانياً :

في إطار هذه الشخصيات بدت شخصية وناديه المثقف الراعى بقضايا مجتمعه الحامل لظوم عصره الراجف في التغيير شخصية غير «متنامية» درامياً ... فهو مجرد مطلق لشعارات منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها ... ولذا فلقد بدت شخصية حية تمتلئ بالحرارة والحيوية في بداية المسرحية وحتى نهاية الفصل الأول ... ثم تحولت إلى شخصية هامشية وغاب وجودها في ظل ثراء الشخصيات الأخرى المحيطة لأنها لم تبرز في نسج الأحداث .

ثالثاً :

إن ثروات الأظلام الكثيرة التي صاحبت العرض وتحولت فيها شخصية نادرة إلى مجرد راوى للأحداث أخلت ببناء الشخصية فهو يردد كلمات وعبارات وجمل من تاريخ الجبرى يقصص عن أشياء هي أساساً واردة في السياق العام للأحداث المسرحية ... ومن ثم فهو تكرر لا معنى له .

وبالرغم من هذه الملاحظات إلا أنها لا تقلل من قيمة العمل الفني وراثته وتميزه تنتقل بعد هذا إلى عنصر آخر من عناصر العرض المسرحى وهو

الأخراج ...

وتخرج هذا العرض عصام السيد واحد من جيل «البراعم» هم على سبيل المثال وليس الحصر محسن حلمى – محمد عبد الهادى – عادل المولى – أبو بكر خالد – منير مراد – على خليفة – عادل زكى هو جيل التمتعيات المقبلة ... بدأت طاقاته الخلاق والمبدعة تغزو الساحة المسرحية يحاول جاهداً أن يجد له مكاناً على ساحة الخريطة المسرحية ... يقام الموت كترين يتمتعون بشقة فخرى السانتاج المتأخرة والميزانيات محدودة ومساح الدولة من أمامه مغلفة بشكل أو بآخر والثقافة الجماهيرية التنفس للمواهب الشابة هي الأخرى أصبح إنتاجها محدود للغاية ... هو جيل يأتى في الترتيب مباشرة بعد جيل من المخرجين هم جيل الوسط في سنوات الحرب العجاف منهم على سبيل المثال عبد الغفار عودة – سمير الصغفرى – هانى مطاوع – شاكى عبد اللطيف – محمود الألفى – عبد الفتى زكى – فهمى الخولى – عادل هاشم ... إلى آخره وللأسف

والمحزن حقاً أن هذا الجليل من الجرائم الشابة لم يجد العناية الكافية من المؤسسة الثقافية بالدولة فلم تعد هناك فرص للبحث الفنية كما كان يحدث من قبل والتي كان لها أكبر الأثر في خلق جيل من رواد المسرح مثل سعد أرشد، كرم مطاوع، نبيل الألفي، جلال الشوقاوي ... إلى آخره .

كما وأنه لم يلق دعماً أو تشجيعاً لم يخرج في مناخ مسرحي مستقر بل ولم يجد أساتذة يتلمذ على يدهم في مجال التنفيذ العملي حيث عمل معظم جيل الوسط كسعاة على لخرجين رواد ... نبض جيل الوسط مارس التجربة العملية على يد الراحل عبد الرحيم الزرقاني وبعضهم شارك في أعمال الستينات المزدهرة كساعاتي إخراج لسعد أرشد أو كرم مطاوع أو نبيل الألفي ... أما الجليل الأخير لم يعد أمر عمارة الأخراج المسرحية بالنسبة له أكثر من إجهاد شخصي وانتظار فرصة قد تساق أو لا تأتي ...

وبالرغم من المناخ الثقافي الغير معد لتفجير الطاقات الخلاقة والمبدعة لدى هذه الأجيال فإنه حلول أن يقدم أعمالاً متميزة بقدر سواء في مسرح الغرفة بالمسرح التجريبي أو مسرح الطلبة ... ولقد كان من قدر هذا الجليل أن يوجد في مرحلة أصبح المد المسرحي على أشده في العالم العربي ولقد تميز هذا المد بعدة مهرجانات مسرحية (مهرجان بغداد ، مهرجان تونس ، ومهرجان دمشق ، ومهرجان دول الخليج ...) وفي هذه المهرجانات بدأ الأخراج كروياً بتشكيله متميزة تملو على النص أصبح كمدونة أولمذهب يحاول فيها المخرج أن يؤصل لعملية الأخراج فهي ليست تطبيق حرفي للنص المكتوب ولكن العرض المشاهد هو ابتداء خرج قد يختلف اختلافاً جذرياً عن النص كعمل أدبي مستخدماً كافة عناصر الأخراج من ديكور وموسيقى وإكسسوار وأمكانيات مثل بل ومكان العرض نفسه فالخرج هو يعطى العرض المسرحي : وهي في أغلبها اتجاهات منهاها المغرب العربي حاولت أن تستلهم التراث المسرحي كشكل لخدمة المضمون وخلق طقوس للعملية الإبداعية (مثل الزوار ، الحكواتي ، الاحتفالية) وبعث يصبح الممثل عنصرًا من عناصر العرض هو الآخر وعصر مكمّل

وليس عنصر أساسي ... واعتقد أن واحداً من اللع هذه المدرسة هو سمير الصغوري ... ومن العالم العربي الطيب الصديق من المغرب وعول كروى العراق ، وقاسم محمد ، وجواد الأندلسي من فلسطين وصلاح القصب من العراق ...

وعصام السيد واحد من أبناء هذه المدرسة حيث عنائه تنصب على التشكيل ومحاولة خلق لغة متميزة وتطويع النص المسرحي للغة التشكيل ... هكذا هو في مجمل عروضه التي قدمها (درب عسكر ، حكايات صوفية ، باي باويأ عرب) .

ولذا فهو في هذا العرض حاول أن ينجح ذات المخرج بتشكيله للمجسرات على المسرح يتميز بحس جمالي مرتفع وهو تشكيل موزن درامياً لخدمة المضمون دون أن يتغصن عنه ... ولقد أمتنى كتابة فائقة بالأدوار الثانوية فاستطاع أن يخلق منها شخصيات حية نابضة توحى لك بمصادقية وجودها ... متميزة ... لها مذاقها الخاص رغم غلبة اللون (الحامدة - الساجد - الأفرونجي - جيب القهوجي - عامل الغلال) وهو مشهد السوق يجعل منها لوحة جمالية تؤكد على المضمون وتصبح عنصراً أساسياً من عناصر المشهد وليست مجرد خلفية لإبطال العرض ..



لين الرمي

كما وأن الأضادة جاءت مدققة تماماً هي جزء من العرض المسرحي وليست شيء مكمل أو ثانوي وحتى يتوافق الأخراج مع النص في الانتقال بين الأيام والواقع فلقد تجرأ خشي المسرح كي يستمد الصلة والمسرات بين المخرجين كي يؤكد للمشاهدين أنهم جزء لا يتفصل عن أحداث الليلة ... هذا مع الحس الإيقاعي الذي عالجه به أحداث المسرحية بحيث لا يشعر المخرج بالرتابة أو الملل وهو يتطلب مهارة خاصة ... فليقاع المخرج من إيقاع العمل ككل ... وهو أشبه بالمعزوفة الموسيقية إن تكررت فيها جملة شعر السمتع بالرتابة عندما يكون تكرارها بلا معنى وهو الفرق بين ملحن وملحن آخر هو الفرق ذاته بين خرج ناجح وخرج فاشل فتوزيع المقطوعة الموسيقية على الآلات المتعددة وتداخلها وتضامها هو ما يجعلها من معزوفة تستمع بها الآن إلى معزوفة تنشر منها ... والأمر كذلك بالنسبة للمخرج فمهارة في استخدام أدوات وعناصر العرض وتمازج الكل في نسج واحد يجعل من العرض متعة للمخرج .

ولكن قد يدور أن الديكور قد خرج بعض الشيء من هذه المعزوفة المسرحية فتلك الكتل الضخمة التي أحشنت بها خشبة المسرح والأخراق في تفاصيل بلا دلالات واضحة وميكانيزم الحركة للديكور والألوان الفاتحة الغير مألوفة لمعالم الفترة التاريخية واللجوء إلى الواقعية البحتة في بعض قطع الديكور والزينة في البعض الآخر كلها هنات هي لا تفسد قيمة العرض ولكن هي نقطة نشاز لا تعيب جزء من النسج الكل للعرض ...

ويبقى الموسيقى التصويرية لهذا العرض وهي لفنان قدير هو سليمان جيل ... اعتقد أن أمكانية الإحلاقة والمبدعة كان يمكن أن تعطى أكثر بكثير مما هو موجود ولكن ما يقدم لنا هو مجرد مقطوعات متفصلة هي الحان غير مكتملة لا بداية ولا نهاية لها ... هي جل موسيقية غير تامة ... إن الموسيقى التصويرية - في رأيي - الناجحة هي التي يخرج المشاهد من العرض وقد علقت نعماتها في أذنه ... ولكن هل حدث 19 لا اعتقد فعندما ينتهي العرض يبقى المضمون والأداء والأخراج وتبخر الموسيقى كالأنثى

الحامي والحرامي

سامية حبيب

تعرض فرقة المسرح الحديث على مسرح السلام بالقاهرة مسرحية «الحامي والحرامي» من تأليف محفوظ عبد الرحمن ، وإخراج سعد أردش .

وللوهلة الأولى لقراءة اسم المسرحية نستشف بلور تناقض ومفردات صراع . فهناك حرامي يسرق وسوق شيئاً ما وهناك حامي منوط به حماية ما يمكن أن يسرق .

ويعمل المشاهد الذهن ليسرف من الحامي ومن الحرامي وما هو المروق وكيف ستم اللعبة طوال العرض المسرحي ؟

شكل المؤلف شخصياته عبر مجموعات على نحو واضح وصريح لتحديد أطراف الصراع في المسرحية . مجموعة السلطة أو الحكم ونظم الزوال - الوزير بيركات - شاهين قائد الشرطة - يقظان الحازندار .

مجموعة المصوص : فضلون قائلدهم - اشرف - هبيرة - الأغرس وأخرون . ثم هناك أفراد الرعية وهما صدقة الشحاذ الذي لا يجد قوت يومه - سلامة المنسى الذي سرق منه منزله ويبدل جهداً للوصول إلى المستولين لمساعدته على استعادة منزله .

وهناك رضوى المرأة الوطنية التي تحاول الدفاع عن حق الشعب . يلدور الصراع الدرامي في المسرحية حول (الدرة اليتيمة) وهي جوهرة تمنية يمتلكها الوالي ويضعها في حوزة الحازندار خازن بيت المال بالمدينة لقيمتها . فالوالي يرى للدرة أهمية سياسية في حماية مكانة بلاده من الأعداء .

الوالي : [لا تظنوا بإبائتي اني من الذين يحسون التزين بالدرر والتظاهر بالثراء لا ولكن امور الحكم معقدة .. فعندنا انهم هذه الدرة الثمينة في مرفقي سيمقتلون أني أغني أهل الأرض وأيضاً أنا بلاننا غنية وإذا اعتقدوا هذا وصلوا إلى

يبينا يظل أفراد الرعية صدقه - سلامة المنسى - تلاحظ دلالة الاسم الذي يؤكد عليه هو نفسه بقوله أنا سلامة المنسى اسم ومعنى - مشغولين بهمومهم الحياتية في الحصول على قوت يومهم وحقوقهم المنوية .

يبدأ الحدث الدرامي في المسرحية بسرعة رضوى (الدرة اليتيمة) من يقظان بعد أن وضعت له خدراً في الخمر وتهرب ... عندما يفتيق يقظان يصدم ويحار في خطورة ما حدث خاصة مع رغبة الوالي في تزويج تاجه بالدرة اليتيمة في موكب العيد الذي اقترب مواعده . فمن جانب هناك صراع بين أفراد الحكم على الترتيب للوالي ويقظان وهو على ثقة سوف يفقد مكانته عند الوالي وعلى جانب آخر فان جهاز الشرطة ضعيف يقوم عليه قائد غير مبصر ومشكوك في امانيته .

فيلجأ يقظان الى المصوص المدينة لمساعدته في العثور على الدرة اليتيمة ورضوى التي سرقته . وهي مفارقة كوميدية وظفت في الحوار رتيمة المسرحية كما سنرى والجماعة لم تدخر جهداً في الحصول على الدرة في مقابل المصالحاة مع السلطة ويعتبرهم على الدرة يستعيد يقظان ثقتي في نفسه ويترين الوالي بالدررة في موكب العيد .

ويأتى اعلان رضوى للجميع عن زيف الدرة التي عثر عليها مفاجأة لهم تدفع يقظان مرة أخرى الى الإلتجاء للمصوص المدينة للعثور على الدرة الحقيقية وفي كل مرة تعلن لهم أن الدرة الحقيقية مازالت مفقودة . وتجدد قوى السلطة مع قوى المصوص من أجل العثور على الدرة الحقيقية . وتستنعين السلطة بناءً على اقتراح يقظان بأسوأ المصوص لسداد ديون المدينة وتتخاضل السلطة عن تهب المصوص قوت الشعب وموارد رزقه .

فيينا يصرخ سلامة محاولاً الوصول الى مسئول ليساعده على استعادة بيته المروق فلا يسمعه أحد فالجميع مشغول عنه في صراع للوصول للدرة الحقيقية . ولكن سلامة نفسه يكون هو حل الصراع في المسرحية عندما تعطيه رضوى أحد الدرر وتعلن انها الحقيقية لأنها اكتسبت سلامة صاحبها الحقيقي شرعية وجودها كدرة ثمينة .

أنا دولة قوية فابتعدوا عنا وتركوا في حالنا . فهذه الدرة اليتيمة رغم انها في النهاية مجرد حجر قد تنفذ البلاد . لذلك فانا أريدها لأعفي بها أعداءنا وأيضاً أصدقائنا]

يبينا رضوى ترى أن الدرة ملكية عامة للشعب وليس لأحد واحد حتى ولو كان الوالي وهي طوال المسرحية تعمل لتصل إلى هذا الهدف .

رضوى : [كانت الدرة ملكاً لنا منذ زمن طويل .. املك وثيقة يميها لجدي منذ مئات السنين وأستطيع تقديمها لأي محكمة .. ولكن جلبي رأي أن هذه الدرة أكبر من أن يمتلكها شخص ما . حتى لو كان هو نفسه فوضمها في خزنة بيت المال ملكاً للمدينة كلها وشيئاً فشيئاً تغيرت الأمور فالدرة التي كانت ملكاً للمدينة بأكملها صارت ملكاً للوالي ... وأنا الآن أريد أن أعيدها للمدينة ؟]

فالمؤلف اعطى الدرة كرمز في المسرحية أبعداً سياسية واقتصادية واجتماعية . فالدرة اليتيمة هي تاريخ المدينة . وحاضرها والحفاظ عليها تأمين لمستقبل المدينة ضد الحاجة والاستعمار معاً .

على حين يرى المصوص في الدرة فرصة لهم للثرب من السلطة وثأمين أنفسهم ضد شرها لذلك يوافق المصوص على الحفاظ على الدرة وعدم سرقته مقابل اطلاق أيديهم في المدينة وعدم تعريض الشرطة لهم .

دقة زار

بين المحفة النفسية والمنصة المسرحية

محمد فتحي التهامي

أولاً: بمثابة المدخل :

إذا كان النصف الثاني من القرن التاسع عشر يؤرخ به لبدائيات المسرح العربي (١) الروافد ، باعتبار مسرحيات «مارون النقاش» هي التي سوفت له الحصول على منصب «الريادة» (٢) - فإن النصف الثاني من القرن العشرين يؤرخ به للبدائيات الحقيقية لتأصيل المسرح العربي واعتبار «النقاش» صاحب الجبرمة الأولى في حق المسرح العربي الأصل حين صاغ مسرحه على شاكلة التقاليد والقواعد الغربية وحيث أتاح لجرثومة (المسرح الأودي) أن تنهش في كيان تراثنا العربي عما أفقدته فاعلية وحيويته لدعم فن مسرحي عربي أصيل ومعاصر ، ومن ثم نشطت حركة البحث والتفتيش في تراثنا المظهور واستقرزت الصمم الإبداعية والتقنية لإبشاث ودرامية» التراث العربي والإسلامي وأصدر دعوة (التأصيل) أول بيان مسرحي يعلن : «أنه بالنسبة لمسرحنا العربي الذي سيولد بعد ربع أو نصف قرن ، فإنه لا خلاص لهذا المسرح ولا بقاء إلا بالأصرار على أن يكون تابعاً من تراثنا بالقول والفعل» (٣) .

ويمكن اعتبار حركة التأصيل في مسرحنا العربي المعاصر - خلال النصف الثاني من

هذا القرن - بمثابة التزام إبداعي وقومي تجاه (متافس) التأصيل العربي . وتبدو محاولة جماعة (الاحتفالية المغربية) تعبيراً مباشراً عن استجابتها لهذه الدعوة واعتبار «الاحتفالية نفسها بديلاً عن المسرح القائم» بينما كانت محاولات «الطيب الصديقي» (٤) إستجابة بطريقة مختلفة لدعوة «التأصيل» وشهد المسرح التونسي تياراً تأصيلياً يستلهم التراث العربي لصياغة (النص والعرض المسرحي) بشكل جديد من خلال محاولات عديدة أهمها محاولات «عز الدين المدني والمخلف السوي» (٥) وتزامنت محاولات (عبد القادر علولة) و (عبد الرحمن ولد كاسكي) من الجزائر (٦) ، وكانت دعوة «يوسف أدريس» - نحو مسرح مصري (٧) واجتهادات «توفيق الحكيم» في «قالبنا المسرحي» (٨) صياغة جديدة لدعوة التأصيل في المسرح المصري ، ولم يختلف المشرق العربي كثيراً في مادته وموضوعه وتقنياته المستمدة من التراث لصياغة مسرح عربي أصيل عن محاولات المغرب العربي حيث واكبت أعماله «محمد الله ونوس» في سوريا (٩) و «قاسم محمد وسامي عبد الحميد ويوسف العاني» في العراق (١٠) وفرقة «المحترف والمحتوان» في لبنان (١١) نفس الدعوة التأصيلية في المسرح العربي المعاصر .

وأعلن المستشرق الفرنسي «جاك بيرك» أن : «فنون المسرح العربي إنما تكمن في احتفالات الفاطميين والعاب المماليك وبعض طقوس الصوفية وأن أعياد فيضان النيل هي بمثابة مسرحية حقيقية ، وأكثر منها شيئا بالمسرحية طقس (الزوار)»^(١١) ، وتبدو عناصر الاحتفالات العربية هي مناط اهتمام المسرحيين العرب ، غير أن (الزوار) يبدو من بين هذه الطقوس الذي ترمض بين عناصر (مقومات المسرح) — وإذا كان مسرح الطليعة المصري قد افتقد دوره ومنهجه في اكتشاف صيغ وتقنيات وأساليب مسرحية جديدة بعيدا عن محاكاة الصيغ والأساليب الغربية — وأهمها تقليد وأساليب مسرح البيت^(١٢) — فلقد حاول في بعض أعماله الاحتفاظ بصوته العربية من خلال عروض تراثية مثل : «والملك معروف — باعتز — أبو زيد الهلالي» غير أنه ضل طريقة نحو أهداف والتأصيل والطليعية، متجها نحو التقليد والجمود ، حتى باتت عروضه أكثر تخلفا من تلك العروض التقليدية التي تقدمها المسارح المصرية — ويبدو أن اجتهد بعض المخرجين الدارسين الشبان بمسرح الطليعة جدير بالدراسة والرصد والتسجيل وبخاصة عرض (دقة زار) الذي كتب نصه (محمد الفيل) وصاغ عرضه المسرحي المخرج الشاب (عمر حلمي) — حيث يستلهم (العرض المسرحي) عناصر الطقوس الشعبية لصياغة (رؤية مسرحية) تحاول اختيار عناصر (التراث) (الزوار) وإثبات دراميتها وقدرتها على تشكيل إطار لعرض مسرحي بديلا عن الأطر والأنماط الغربية الوافدة التي استنفدت كل أغراضها وأهدافها في المسرح المصري .

ثانيا : الزار في المصحة النفسية :

يرتبط (الزار) بالطقوس البدائية التي تمتد جذورها في تربة الحضارة الإنسانية ، ويرتبط (الزار) بعالم الأرواح والجنان والقرى العسة التي تتحكم في مصير الإنسان ويسعى لاسترضائها أو التخلص من شرورها^(١٣) — بينما يربط بعض الباحثين بين اتجاهات التحليل^(١٤) النفس الحديث وبين طقوس (الزار) ، واعتقاد البعض أن «دقة الزار» وسيلة للعلاج الروحي والتخلص من شرور الجبان والأرواح واسترضائها حيث يعتبر (الزار) وسيلة من



وسائل (العلاج البدائي) مازالت ببقاياه تختص بين دروب الريف والمدن بعيدا عن دور الاستشفاء والعلاج الحديث حيث مازالت تحظى بقناعة واعتقاد بعض الفئات من المجتمع عن يعتقدون في ثقافتنا الشعبية المتوارثة بعيدا عن اكتشافات العلم الحديث — ولذا — فإن عناصر (الزار) تتمثل في مجموعة من الإجراءات التمهيدية ثم المشاركة الفعلية في إقامة (كرس الزوار) بواسطة (طاليم الزار بقياة الكودية) حيث تبدو (الكودية) معادلا عصريا لنور (الكاهن أو السحر) في القبيلة أو الكنيسة أو المعابد القديمة ، وتستهدف (طقوس الزار) كشف أسرار الآلام والمشاكل التي يعانيها (المريض — المريضة) عن طريق (الوسيلة — الكودية) التي تتصل بعالم (الجنان والأرواح) فتفصح عن أسباب المرض أو المشكلة وتطالب بتلبية (رغبات الأسياد) لاسترضائها وإطلاق (الر يفس — للمريضة)



من قبورها^(١٥) . وتتجسد عناصر الزار في شخوص (الزار) وهم : الكودية — الساعد — المساعدة — الساقصين — العازفين ، أما العناصر المادية التي يعتمد عليها في استكمال شروطه فتتمثل في الملابس : (الثياب البيضاء للكودية وللـمريضة — اللباس الحريري) — الأظفمة (الطوبى والمناشيد وأهمها : الدجلج ، والشياه) — مقننات عن أدوات العطر والزينة مثل «العمود والبخور والحل الذهبية والفضية» وتعتمد طقوس الزار على مجموعة من الرقصات الدائرية ، وحركات القفز الجسمانية والانحناءات الجانبية بينما ويسادا وأصل وأفضل وبعض المبادئ الدينية والتشوايد الطقسية فضلا عن استخدام الشموع والدفوف والطبول بحيث تحقق جلسات (الزار) حالة التقيص (للمريضة) وتصل بها إلى ذروة الحركة الجسمانية والانفعال الوجداني لتصل بها إلى درجة الأحياء والتعب والارهاق الشديد للإيجاء بأن هذه الحالة هي حالة الخلاص الجسدي والروحي من قيود وغضب والجبان — الأسياد أي بمثابة حالة «تطهيرية» يحققها الزار — وغالبا ما ترتبط مشاكل (المريضات) بظروف اجتماعية مثل : «والخلافات الزوجية والمالية — عدم الزواج — حالات الغيبوبة والأرق والأضطرابات النفسية والمصيبة «حيث توهم» الكودية مرضها ومريضاتها بأنها لأسباب «سرية» ترتبط بالأساد والجنان»^(١٦) .

ثالثا : الزار فوق المصحة المسرحية :

يعتقد «جان لوى بارو» أن طبيعة الحياة ذات صبغة درامية يجسدها الفن ، وأن ازدواجية التكوين الإنسان هي التي تولد الدراما بداخلنا ، وأن الطقوس الدينية أو السحرية تحاول تحقيق التوازن داخل الإنسان^(١٧) ، بل إن «هو نوريس» يشير إلى الطبيعة المسرحية للقداس الديني المسيحي ، واعتبار الفن مثلا تراجلانيا يعيد تجسيد الأم المسيح وانتصار المخلص أمام جمهوره المسيحي في مسرح الكنيسة بحيث يمكن تقسيم القداس المسيحي إلى ثلاثة فصول :

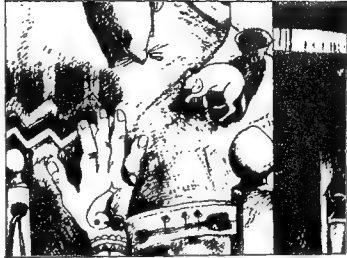
- ١ — إعلان العقيدة
- ٢ — تراجلانيا طقس القداس
- ٣ — العشاء الرباني والانفراج^(١٨) .

من سلالة عريقة تحترف (إقامة الكرسي وفق الزران غير أنه لم يكشف عن الأبعاد النفسية - العقلية - الاجتماعية - الاقتصادية التي يمكن أن تبرر دوافع حقيقة لممارسة مهنة (دق الزار) .

معزوزة : « فوق الحصر هنا طبق وفيه رأس ، أشيل ، فرد جناحه في الضلمة ، فارش ريشه أمه ، لا ، سيوس يكاي يفصل يكاي على خص شبكي في الفجرية »^(٢٠) .

إن مفردات الكلمات التي ترد على لسان (معزوزة) ترتبط بشفرة طقس خاصة لم يفصح عنها العرض أو النص ويبدو أن الكاتب قد اجتزمها من سياق طقس له قاموسه ودلالته - علاماته Singss ودلالته Vehicule ، وربما تفصح أكثر شخصيته (معزوزة) عن تركيبها الاجتماعي والإنساني حين تؤكد أن إحباطها العاطفي وإجهاض في حملها العاطفي بهروب زوجها الأول ووفاة الزوج الثاني (عبد المال الحاروي) وهذا الإحباط النفس والاجتماعي يبدو مبررا للبحث عن (العلاج الشعبي) وفقا لبيئة الاجتماعية وانتمائها للثقافة الشعبية التي تعتقد في فاعلية (الزار) - غير أن هذا التبرير ليس وحده مقنعا لارتباط (معزوزة) بجوقه (الزار) وتو جها (مساعدة للكودية) ولم تفصح تضاعف النص المكتوب عن المبررات أو الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية لهذا التحول الغامض في مصير الشخصية .

أما شخصية (عزيزة - ناظرة المدرسة) فرما تبدو أكثر اتساقا مع دوافعها العاطفية والاجتماعية للجوء لعالم الأسياد بحثا عن «علاج» لظاهرة هروب الأزواج وكراهية الناس - إنها تعاني من حالة إحباط عاطفي مشابهة لحالة (معزوزة) ، ورغم الفوارق الطبقية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية - فإن (الإحباط النفس المشترك) هو الذي يدفع (الناظرة) التي تنتمي لعالم التربية والتعليم والوعي إلى عالم الخرافة الشعبية حيث تتحول (الكودية) إلى (خاطبة) تسلم (الناظرة) على كثير من المتطايين والمدايين (للأسياد) لحل مشكلتها حتى تقوم بزواج جديد تفقده في أول وحدات سعيدة وقبل أن تنها بآول ومولوده أما شخصية «عزة الطيبة» فهي غط



رصد البنية النصوص المسرحية الثلاث للتصرف على عناصر وملاعهم كل نص متمائزا عن النص الآخر :

١ - النص الأدبي - للكاتب المسرحي :

تم كتابة النسخة الأولى من النص عند تقديم أول مرة عام ١٩٨٥ يصرح الطليعة ، ويبدو أن الكاتب قد اعتمد رئيسيا على (العناصر الطقسية) واعتبار (الزار) مجرد (خلفية) للإطار الفني حيث يطرح مجموعة من الشخصيات (الطقسية) تقوم بغس الوظائف الطقسية مثل : (أم مديوني - الكودية) (معزوزة مساعدة الكودية - الرافقين - المساعد) بينما حاول (القائبات) طرح مجموعة من الشخصيات النسائية تطرح كل شخصية - حالة اجتماعية وإنسانية) مثل : (معزوزة الفتاة الفقيرة التي فقدت زوجين - عزيزة المدرسة وناظرة المدرسة التي فقدت أيضا - زوجين - وعزة الطيبة المظقة التي تدفعها الأسرة لزواج غير متكافئ وحرمانها من حق الاختيار لزوجها الحبيب والشاعر - وتبدو بنية الشخصيات أقرب للشخصية النمطية) ذات البعد الواحد :

أم مديوني - الكودية : « أرض الكرسي وأرشد للورد وأنادى على جدودي من ٤٠ سنة ، أبويا كان يديق وسقي ، كانوا عايزين زمان يمتنعوه ما قدروش الأسياد ، الأسياد ركبوه ، اللق يوم بعد يوم واختار وفي أناه »^(٢١) .

ويبدو أن الكاتب يحاول أن يجد جذور الشخصية في تربة التاريخ واعتبار (الكودية)

وروما لا يتخلف (الطقس الديني المسيحي) في طبيعته المسرحية من (الطقس الشعبي - الزار) في ملاعهم وعناصرهم المسرحية والتي يمكن تصورهما على الوجه التالي - باعتبار طقس الزار عرضا مسرحيا من ثلاثة فصول :

١ - مرحلة الزيارة للوسيلة وطلبي العلاج وترك (الأسياد) حيث تتحفظ به (الكودية) لاكتشاف أسرار (المشكلة) عن طريق (الأحلام خلال النوم) وعلاقة المشكلة بالأسباب .

٢ - مرحلة نصب - إقامة - الكرسي حيث يتم تلبية رغبات الأسياد وممارسة طقس الزار وزفاف (المريضة) عن طريق الرقصات والأناشيد والأغاني والتماييد وصيولا من حالة الذروة والانفعالية إلى حالة الاسترخاء .

٣ - راحة المريضة والإنجاح لها بالعلاج وخلاصها من الآلام ومن المشاكل باسترضاء الأسياد .

ويرصد العناصر الرئيسية لطقس (الزار) يلاحظ أن ودقة زارة تعتمد اعتمادا رئيسيا على عناصر الزار ومرحلة الثلاثة الرئيسية ، بل إن صياغة النصوص المسرحية تؤكد هذا المنحى سواء من خلال صياغة النص المسرحي/للمؤلف أم صياغة النص المسرحي/للمخرج أو من خلال مفردات وعناصر العرض المسرحي باعتباره مرحلة ثلاثة من مراحل «الصياغة المسرحية» للعرض - باعتبار النص الأدبي مجرد عنصر وسيط - من عناصر العرض ، والذي يمكن



ملاحم من الكوميديا الدائكة فى المسرح المصرى الحديث

عرض وتحليل : قطب عبد العزيز بسيونى

رسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث : عزت زكى سيد على إلى كلية الآداب جامعة عين شمس وأشرف عليها ا . د . عز الدين إسماعيل وأشترك فى مناقشتها ا . الدكتور إبراهيم عبد الرحمن وتعرض هذه الرسالة لما يلى : وثال صاحبها درجة الماجستير بتقدير ممتاز

« التراجيكميديا » فى تكوين المسرح الحديث . وصاحب الكتاب ناقد أكاديمى وهو « جيمس ستين » . يذاه « ستين » بالحديث عن الدموع والضحك مستشهداً بكلمة جاءت على لسان « جاروسيا لوركا » الشاعر والكاتب المسرحى الإسباني يقول فيها : « إذا احتار المخرج بين الضحك والبكاء فى مشاهد مسرحية فإن هذا هو عين النجاح الذى أنشده من الكتابة المسرحية » . وهذا يعنى أن « ستين » يلفت الأنظار إلى تلك الحقيقة فى حركة التطور المسرحى والالتفات إلى دراستها لأنها تبشر بمرحلة فنية جديدة وذلك لأن المسرح منذ « يوريديس » حتى « لوركا » نفسه والمسرح تتراوح فيه التراجيكميديا والكوميديا وكل ما فى الأمر أن المسرح الحديث استفاد من هذا التزاوج فى المزج بين العنصرين مزجاً أصبح ، خليقاً بوجود وليد متطور يجمع بين العنصرين ولكنه وليد لا يخضع لقلب بذاته ولا لنظرة محدودة وإنما يخضع لتطلعات الناس

من الظواهر البارزة فى المسرح المصرى المعاصر أنه أصبح يهوج بأشكال فنية متعددة وصارت الاتجاهات تتجاور وتتفاد وتتعارض ربما فى عمل مسرحى واحد . والمتفرج الشغوف بالمسرح اليوم لم يمتد قادراً على تصنيف ما يشاهده من مسرحيات . وأصبح من المسلم به أن يتسائل عما يشاهده أمى كوميديا أم تراجيكميديا ؟ فقد كان المسرح القديم يكتب طابعه من اللون الذى يقدمه . ولكن الأمر أصبح عسيراً على رواد المسرح الحديث لأن ما يقدم لهم على خشبة المسرح أصبح يجمع بين الكوميديا والتراجيكميديا فى وقت واحد . ومن هنا كانت هذه الرسالة تبحث تلك الظاهرة الفنية وتقف على أسباب هذا الاختلاط والتجاور الفنى لكى تقدم تصوراً عما يجرى من تطور فى حياتنا المسرحية . ولقد شغل الموضوع كتاب الغرب المسرحى لما له من أهمية قصوى . فصدر أخيراً كتاب جديد بعنوان « الكوميديا الدائكة » يشرح ويفسر تطور

من الدراما في عصر مثابك محصنا الحاضر .

فالدراما هي البناء الذي يتكون من تراكب العلاقات الإنسانية بين شخصوها وبين مشاهدتها ، وهذا التراكب قد تعددت ألوانه ودواعيه ، بحيث بات من السهل تشكيكه على صورة واحدة ، أو تلونه بلون واحد . إن العلاقات الإنسانية الحديثة ، وبالذات علاقات الأشخاص أصبحت تتطور في مجتمعات مركبة ومعدلة لا سبيل إلى تبين أبعادها ، وحدود طابعها إلا بصورها التصوير الصادق ، الذي يعبر عن حقيقتها ، وهذا ما فعله تشيكوف ، وتطور به « بيراند يلو » ، وأكد في النهاية « جان أنوي » .

ليس هناك إذن اتجاه واحد يمكن أن يعبر حياة الإنسان المعاصر حتى يتلون به مسرحه ، وإنما هناك إلى جانب المأساة ما يبعث على الضحك . وهناك في سياق الملهة ما يثير مكان المأساة في كل نفس حية . . . وقد كان الحال كذلك في العصور السابقة . إن روح الكوميديا الخالصة أو التراجيديا الخالصة لم تسيطر كاملة على الأعمال الدرامية ذات الشمول والاتساع ، ونلمس ذلك أكثر ما نلمسه عند شكسبير . فكثير من مسرحياته لا يمكن أن تندرج تحت التعريف التراجيدي البحث أو الكوميدي البحث . ومن أظهر الأمثلة مسرحية « كاتيهول » و « حلم ليلة من ليالي » و « حكاية الشتاء » ، بل وفي مأساة روميو وجوليت ذاتها وكذلك الحال في مسرح مولير . ولعل الظاهرة أكثر وضوحاً وعمقا

في أعمال « مولير » لأنها كوميديا تحمل بلور المأساة المتغلطة في مشارب شخصوها ومشاهدتها .

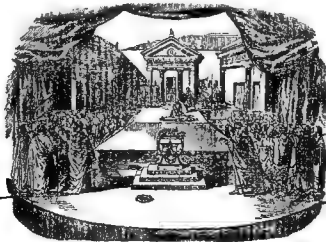
وبهذا نستطيع أن نقول : إن المسرح منذ بدايته يحمل في أحشائه بلور ومعال هذا الاتجاه الجديد الذي نما وترعرع في عصرنا . فالتراجيديا والكوميديا ينبعان معا من الصراع الدائر بين حياتنا المفتقرة إلى الكمال ، ومطامعنا المثالية ، فيفضي ألوان الكوميديا يكاد يرتفع إلى مرتبة المأساة . وبهذا نستطيع أن نحدد مفهوم المسرحية الدائكة . وهي الدراما التي تحت المخرج حل التفكير في حياته وإثارة عقله وقلبه ، وتجعله دائماً في حالة حيرة وقلق لا عادة النظر في نشاط حياته خلال مشاهدة المسرحية .

• تحت عنوان « ملاحم الكوميديا الدائكة في المسرح الأوروبي » في الفصل الثامن من الباب الأول ينقل لنا الباحث من التعريف إلى سمات المسرحية الكوميديا مبتدئاً بالمسرح الإغريقي القديم فيذكر أن الكوميديا اليونانية كانت تنسج إلى نقد كل ما هو حديث من النظم والتقاليد والأوضاع ومن هنا فقد اتجهت الكوميديا اليونانية إلى عاربة النظريات الفلسفية الحديثة وذلك لا اختلافها مع المناهج القديمة للتفكير اليوناني وإلى محاربة ما استحدثت من وسائل الرفاهية والثرف وكذلك كان موقفها حيال ما استحدثت في الموسيقى والغناء والأدب المسرحي فحوادث المسرحية الكوميديا ليست مقصودة لذاتها وإنما يستعان بها لتوضيح فكرة ، أو الانتصار لمرأى أو نقد مذهب ، أو محاربة اتجاه سياسي أو خلقى . الخ .



ثم يفصل الباحث القول في مسرحية روميو وجوليت التي يسميها مسرحية التناقضات فيذكر أنها مسرحية غريبة في كل شيء تقريباً فهي مأساة إذا حكمنا عليها من حيثها . وهي مسرحية رومانسية لأنها تعالج تيمة الحب في إطار تراث رومانسي ورثته أوروبا في عصر النهضة من العصور الوسطى وهي زائفة بالحركة الدرامية . ومع ذلك فهي تعتمد على التبرة الفنتازية العذبة التي تشبع بين جنينها ، وتجعلنا في كثير من المواقف نستمع بالشعر من حيث هو تجسيد لمواقف بشرية . كما أن المرح يشع من بين جنينها ، وتسيطر على كثير من مواقفها شخصيات فكاهية ، ومع ذلك فهي تتضمن مشاهد قتل ، وأنتحار ، وجور .

والحقيقة أن النقاد لم يستطيعوا تحديد طبيعة المسرحية وتصنيفها بحسب الأنواع



وخادمين . ثم إنه يملك عربة . هي بلا شك
أثرية موروثة وحصانين أزرى بهما الجوارح
والخفاء .

ويتميز هذا الصراع بأنه هزلي وعبير
وإنساني ، إذ أنه يسبب تلك الصدد
المفاجئة والمفارقات غير المنتظرة التي تنتزع
منا الضحك حتى القهقهة . وأرباجون بعد
كل شيء ليس إلا ضحية نفسه واختلال
القيم لديه ، ولهذا فكثيراً ما قبل عن هذه
المسرحية إنها بقدر ما تثير ضحكاً ، تستند
مشاعر الكآبة فيها لما تنطوي عليه من حالات
التشاؤم والمسرة ، وسواقف الضعف
والهوان . فيقدر ما نجد لها مسلية ومضحكة
نجد لها تضيق بروح المأساة . فما من معاصر
لموليير حتى خصومه قد فكر في لومه على
إخفاؤه الوجه المأساوي وراء الفساح الهزلي
السهل الإنتزاع . ولو أن موليير حاول أن
يخرج بمقدار واحد بين الملهاة والمأساة لما فهمه
أحد ، ولكنه كان فناناً كبيراً استطاع أن يورث
للملاهي جو المرح والفرح دون أن يفقد العمل
الكوميدي روعة الدلالات المأساوية
البعيدة .

وإذا كنا قد لمسنا هذا المزج في مسرح
موليير فإننا نجبهُ أيضاً عند تشكيكوف الذي
حدد نفسه دوراً بظلمة به نفسه ، ويكون
قادراً من خلاله على طرح تصوره لروميا
الجديدة (بستان الكرز) ، وإنسانها
الجديد ، وثقل من خلال نقله المستمر
لواقع الحياة الروسية في عصره ، وكشفه
الدؤوب لتلك العوامل المحيطة والفاصلة
لإرادة الإنسان الطامعة لنفسه أفضل ،
مستعيناً بقدرته الغلة على السخرية من
سلبيات الشخصية الإنسانية التي لا تهي
المفارقة الحادة بين ما تصوره هذه الشخصية
عن نفسها وما هي عليه بالفعل بأسلوب لم
يسف يوماً إلى مستوى التهريج أو السخرية
التي تعذب النفس لحساب عجزها عن
الحركة ويمس القارئ لحرسة الحب
الروعي بإنسانية الإنسان في موقفه المتناقض
الذي يثير السخرية المأساوية بقدر ما يثير
مشاعر الرثاء والمشاركة .

ويطالعنا الباحث في الباب الثاني من
رسالته وتحت عنوان الكوميديا الدائكة من
خلال المسرح الكوميدي بخصائص هذا
النوع من الكوميديا من خلال تحليله
لمجموعة من المسرحيات : مسرح يعقوب
صنوع ، ومسرح محمد تيمور ، ومسرح على



إن الكوميديا وهي تؤكد الوجه السافر
للحياة تضخمه إلى درجة الاستحالة
لتكشف عقم تلك الحياة وإفلاسها ،
وتوضح ضرورة وحتمية إصلاح الطريق أمام
تنظيم جديد للمجتمع أصيل ومعقول .
وهنا يكمن المحتوى الثقيل للكوميديا

● ثم يعرض لنا الباحث ملاحم الكوميديا
الدائكة في مسرح موليير . فيقول : « إن
عبرية موليير تكمن في واقعية ملاحظاته
وصحة تحليلاته . ونلمس ذلك بوضوح في
ملامحة الجديدة ، كما نلمس تأمله العميق في
الحياة ، إلى جانب عذوبة النكتة
وطلاوتها . ويطالعنا مسرحية « البخيل »
كأصنقى وأروع نموذج لتلك المسرحية
المتعددة الجوانب في نتاج موليير ،

إن « أرباجون » بخيل موليير يخيل أصلاً
يحبها يخله ولا يمله ، كما أنه يخيل ساذج
مغرق في سذاجته وفي يخله ينتفسها كما
ينتفس الهواء ، حتى أنه ليجهل أبسط أمور
المنطق أو البلاغة في القول . يقول له
« قاله » مؤنباً : إن على الإنسان أن يأكل
ليعيش ، لا أن يعيش ليأكل ، فيندعش
كالطفل لهذه الحكمة البليغة الواضحة ،
ولا يكاد يفهمها .

على أن « أرباجون » يبدو لنا من جهة
ثانية ثرياً كبيراً ، ودنياً نبيلاً مرموقاً يحاول
رغم كل شيء أن يحفظ بمكانته في المعى ،
فيستخدم من أجل ذلك وكيلة على أمور
أبيه ، ورئيسة خدم ، وحسودية ،

المسرحية والأدبية المتعارف عليها وجعلوها
ذات طبيعة خاصة إن الكوميديا بإمكانها
الا تقل حزناً عن التراجيديا . فالتراجيديا
تبين لماذا يتحتم هلاك الأبطال السليين
تحدث عنهم ، ونجعلنا نسردك في نفس
السوق أنه على الرغم من جسامته
التضحيات ، فإنها لا تنعج عبثاً ما دامت
تبدل في سبيل غرض نبيل كما في مأساة
« عطل » .

وقد تكون الكوميديا في أدب الواقعية
والانتقادية ليست أقل حزناً من التراجيديا
ذلك لأن الكوميديا تكشف عن لا معقولة
الحياة التي تعرضها ، والظروف البشعة التي
تعيشها هذه الطائفة التي داستها الحياة .
فإذا كان للكوميديا أن تكون دائكة تماماً مثل
التراجيديا فما هي إذن تلك الخاصية التي
تطابق التطور في التراجيديا ؟



الكسار، مسرح نجيب الريحاني. ويذكر أن المسرح المصري وُجد قبل الحرب العالمية الثانية وكان له أهمية كبرى في تصوير الحقيقة الاجتماعية والسياسية والأخلاقية آنذاك. وقدم المسرحية الكوميدية وأيضاً المسرحية الميلودرامية: إن يعقوب صنوع ومحمد تيمور والكسار والريحاني أسهموا في النهضة بطن المسرحية الكوميدية الانتقادية التي مهدت السبيل للكوميديا المصرية المعاصرة (الكوميديا الدائكة).

كما أن تركيب المسرحية الميلودرامية فيها جعلها تشارك أيضاً في توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية في هذا المجتمع كما نرى عند عباس حلام، وأنطون يزبك ومحمد تيمور، وكذلك في الحاضر عند فتحي رضوان ويوسف إدريس وحدهما.

إن الانطباع المترسب عن مشاهدة هذه المسرحيات الميلودرامية يؤكد أنها تُعد بمثابة سخرية مسرة من أوضاع اجتماعية، أو أخلاقية كما في «الحاية» - أو سياسية كما في مسرحية «شقة للإيجار» لفتحي رضوان.

لقد كان لهذه المسرحيات الميلودرامية والمسرحيات الكوميدية الفضل في تطوير الواقع المصري وبمث الكوميديا المصرية (الكوميديا الدائكة) المعاصرة وجاءت هذه الكوميديا الدائكة في أسلوب شجري مثل مسرحيات الشقراوى الشعبية أو في شكل تحقيق درامي مثل مسرحيات سعد الدين وهبه ونعمان عاشور، أو أسلوب رمزي لا معقولي مثل مسرحية «باطلع الشجرة» لتوفيق الحكيم، ومسرحية مسالير ليل لصالح عبد الصبور.

● المسرح الكوميدي: إن إنجاز صنوع في حقل الكوميديا هو أقوى ما قدم لنا، وأكثر إنفاذاً، ورغم ذلك فإن ما فعله في مجال تقليد الكوميديا الأوروبية ليس بلا قيمة. ولقد كانت مسرحيته «الأميرة الاسكندرانية» متأثرة بالمسرح الأوروبي وخصوصاً مسرح «موليير» في مسرحيته «البرجوازي النبيل» وجورج راندن - وأستخدمها في مسرحيته الأميرة الاسكندرانية بعد أن أجرى تعديلاً واحداً فيه حيث جعل الزوجة مريم وهي التي تتمتع بطقه النبلاء ويحمل الزوج إبراهيم بساند رغبة ابنته عديلة في الزواج من حبيبها

يوسف التاجر الصغير الذي لا يعجب الأم لأنه ليس نبيلاً.

ثم استخدم صنوع الحيلة التكررية ذاتها التي استخدمها موليير ليحمل الأم على الرضا بزواج الحبيبين. والسمة الفكاهية في المسرحية هي بمثابة سخرية مرة من العادات والتقاليد الاجتماعية التي لا مبررها.

لقد ألف صنوع اثنين وثلاثين مسرحية أغلبها تصوير للواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه مصر على أيامهم. ولقد بعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي في تلك الأيام. لقد تخصص يعقوب صنوع في الكوميديا ولا سيما «الساترية» التي طرح فيها مشكلة تفاوت الطبقات الاجتماعية ويهاجم فيها الاقتصاد الأجنبي الدخيل على البلاد كما يسخر من عكازة بعض المصريين للأجانب. فهو رائد المسرح المصري في النقد الاجتماعي والسياسي الذي سار عليه محمد عثمان جلال في التعبير عن أصول عليية. وهي نفس الطريقة التي سلكها بدع بخيري ونجيب الريحان.

ويمكن إذا ما تتبعنا أصول الكوميديا في المسرح المصري عند الرواد «صنوع وتيمور والكسار والريحان» لوجدنا أساساً فيها قوماً نسج على نواله من تابع رسالة المسرح الكوميدي، التي تسخر من الأوضاع الاجتماعية وسياسية كل ذلك إلى إدى إلى ظهور المسرحية الكوميديا الدائكة التي تجلت واضحة على يد كبار كتاب المسرح المصري، كما سنرى.

وفي الباب الثالث من الرسالة نجد تحديداً للإطار الفني الذي قلعت من خلاله الكوميديا الدائكة ولها المسرح الشرقي عند صلاح عبد الصبور الذي يقوم على النقد الاجتماعي والسياسي. في مأساة الحلاج وبعد أن يموت للملك والفتي مهران ومسرحية الشقراوى في مسرحيته الحسين ثائراً والحسين شهيداً.

إن مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور يتجلى فيها طابع الكوميديا رغم ما تحمله من حزن ومأساة وهي مسرحية تذكرنا بقول «جارسيا لوركا» الذي يتحدث عن الدموع والضحك قائلاً: إذا احتار المخرج بين الضحك والبكاء في مشاهد مسرحية فإن هذا هو عين النجاح الذي أنشده من الكتابة للمسرح. إن مأساة الحلاج التي تتطوى

على سخرية مريرة هي مأساة الإنسان الذي تكبد الكثير من الأهوال في سبيل العلم فتصدى له السلطة الحاكمة وتريد له التدمير والفتنة عقاباً له على ما اقترف من جرم يمثل في إستخدامه العلم من أجل تخليص الإنسان من وبيلات الحياة. إنه واقع إجتماعي أسود. أنه عصر صلاح عبد الصبور الذي كُتم الخوف من السلطة فيه أفواه المعتلاء.

ونرى عند الشقراوى في «الفتي مهران» سخرية لأذلة للمجتمع الذي انجرف فيه الناس إلى عبادة المادة والسعي وراء تحصيل المادة تاركين الشرفاء أمثال مهران يحملون وسخهم ألواء الإصلاح. فهي مسرحية مليئة بهجاء العصر والتقية الحادة عليه وهي مليئة بالتعبير عن الأسى والمخاوف الكبيرة. ذلك لأن الفتى مهران الشاشر صاحب النفس الحساسة الرقيقة يحس بانكماس الواقع القاسم نفسه فيتأثر ويترنح حتى أصمته.

وفي مسرحية الشقراوى الحسين ثائراً والحسين شهيداً يتجلى الحس السافر رغم ما فيها من حزن ومأساوية. إن لا معقولة الحياة التي يعرضها الحسين تبحث على السخرية المزوجة بمرارة الإحساس بواقع الذي أصبح ظل الخوف سلطاناً للقلب واستغنى الإنسان بتفناه بعيداً... وهكذا بين الشقراوى في حس ساخر مرير على لسان الحسين -رضى الله عنه- صورة دقيقة لذلك العصر المتآكل في قمة عصر بطلت فيه أحكام الشارع وأصبح للزيف وللجهنم دولة. وصارت الحكمة تتخذ معناتها من الإذعان. وعلا الزور وأعراف النبالة وأصبح للإرهاب سلطان على النفس الأبية. ليس في هذا من تناقض يبحث على السخرية المريرة التي تكشف عن نفسها؟

المسرح الفكري الرمزي المعاصر :

ونرى هذا الجهد واضحاً عند توفيق الحكيم في «براكسا» أو مشكلة الحكم. والسلطان الحائز، ورحلة ططار، وشمس النهار وقمر الزمان. إن مسرحية «براكسا» التي تصور علاقة الحاكم بالحكماء بالحكماء قد طوره الحكيم متأزماً إليه بما عرف باسم الكوميديا الدائكة فظهرت في شكل واضح في مسرحية السلطان الحائز الذي مزج فيه الحكيم بين الرمز والواقع فأخرج لنا الواقعية

١٠
٩
٨
٧
٦
٥
٤
٣
٢
١

الرمزية . التي تجمع بين الرمز وخلوه وواقع الحياة ومشاكل الحياة الحية النافذة . وترى لنا في بعض المشاهد من مسرحية شمس وقمر صورة ساخرة لأفكار متباينة فنجد أن القيم تاهت وسط زحام الماشاة فسحبت العقول من أصحاب العقول الضعيفة . . وتسرب إلى نفس المتفرج ضحكات هائلة مبعتها سوء الفهم الذي بدا في بعض مواقف وأحداث المسرحية .

• ونرى في مسرح اللاعقول عند الحكيم في مسرحيته باطالع الشجرة . وصلاحي عبد الصبور مسافر ليل - فمسرحية الحكيم تجعل المتفرج يضحك بشكل هائى متماثل في شكل سخيفة مشوبة بالمرارة نتيجة هذا التناقض الدرامى الذى تبنى عليه المسرحية في الوعى بالعجز والورقة في الحركة في قسوة مشلولة تتردد أصداؤها هال الحسية من أول المسرحية إلى آخرها .

وفي مسافر ليل كتب عبد العصور الكوميديا السوداء وكان مسرح اللاعقول قد بدأ يشكل تياراً فكراً داخل الحركة المسرحية المصرية على مستوى العرض والتقدم معاً . ومسرحية مسافر ليل كوميديا تنهت بمأساة ولذا فهي تنتمى حتى التصنيف الفنى إلى الكوميديا الدائكة . فحين نلمع فيها كوميديا اللون القائم الذى يعبروه لنا صلاح عبد الصبور من خلال النص المسرحى متقدماً بذلك الأوضاع الاجتماعية ، والسياسية التى آلت إليها البلاد عقب نكسة ١٩٦٧ ونلمس الحس الساخر المرير في مسرح عبد العصور من خلال سيطرة عامل التذاكر على الركاب الذى يمارس الفهر عليه .

وفي الباب الرابع ونحت عنوان المسرح الواقعى والنقد الاجتماعى والسياسى من خلال الكوميديا الدائكة . ونرى صراع الطبقات في مسرحية « ملك القطن » لـيوسف إدريس تصور قضية الصراع الطبقي وأتلاك الأرض والتصرف فيها ، ومنعها للفلاح عن طريق مالك هذه الأرض الذى يتميز بوضع طبقي إقطاعي . ونرى الكوميديا الدائكة تسيطر على معظم مشاهد المسرحية من خلال استغلال الإقطاعيين للفلاحين البسطاء . فالنبايى ذلك الرجل الإقطاعي الذى يستغنى قمحاًوى من ظلمه يظلمنا على مدى استغلال الإقطاعيين وظلمهم للفلاحين

الضعفاء وكل هذا يأتى في إطار كوميديى ساخر عرّوج بالمأسى الحزبية .

وفي مسرحية « السبسة » لسعد الدين وجهه تنقف أمام مأساة شعبنا في المجتمع القديم قبل الثورة ، حيث وقع الناس في قبضة البرؤس واليأس ، وحيث وقع المجتمع كله في قبضة ساطلة لا هم لها الاستغلال الناس والعبيث بهم . وللمسرحية تلقى الضوء على حقيقة الطوفان الذى ملا حياة الناس في مجتمعنا القديم بالمهموم والأحزان . ولا شك أن النص يكشف عن أمور تثير الضحك ، ولكنه الضحك الذى يرقى إلى مرتبة الإحساس الصادق بالمأسا . ولكن هذا الضحك لا ينسى للمشاهدين تلك المأساة التى تبرز جلية من خلال النص ، وهى مأساة السوانق الفاسد للمجتمع القديم . إن سعد الدين وجهه يمتاز بخصوصية حامت الفكاهية وخصوصاً عندما تقتزن هذه الحامسة الفكاهية بالتعبير عن قضية إنسانية عميقة كما حدث في السبسة التى تضعنا أمام مسرحية شعبية صادقة تجمع بين تصوير مأساة الواقع الفاسد وبين روح السخيرة الحلوة النافذة التى تميز شعبنا وتعتبر ميزة أصيلة فيه .

وفي مسرحية والمسلة يعالج فيها سعد الدين ومية واقع حياة جمهورنا في ظل العهد الملكى البائد حيث كان الفساد مشتراً ، وأهدرت كرامة القانون وبعيت إرضاء لحاشية الملك وعلمة . وأصبح عثاوا السلطة في مراكز الأرياف التى تقع بها نقاشيش ملكية لا هم لهم إلا إرضاء جلالته وأتباعه ، واعتبار الشعب مجرد بقره حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تيجرم . وقد جسد المؤلف هذه السلطة الفاسدة في شخص سامور المركز الجعجاء النافه الذى لا هم له إلا إرضاء ناظر الخاصة وتلفيق نصاصار الملك الذين لا يتنازلون عن أرضهم لتضيم للتشيش أو عمال الزراعة المساكين الذين لا يتنازلون أبجرهم من التشيش وإذا طلبوا به ساهقم العملة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز فيقيدون بالخيل مسوقين سوق الأغنام . ولا شك أن النص يستهوى المتفرج إلى الضحك الذى يتولد نتيجة لنجاح هذه المشاهد التى تصور حياة القرية المصرية وما فيها من شخصيات ترتبط بعلاقات وصراعات طبقية عرّوجة بالخزن والكآبة .

إن كثيراً من مواقف المسرحية رغم أنها مضحكة فإننا نجدتها تضحج بروح المأساة وهذا ما تبين لنا من خلال مواقف العملة والمأمور اللذين سمحت لها القوانين المتعنتة بالتلاعب في القوانين فأخذوا يصرفان أمور القرية على واهما مستغلين تلك القوانين فى عارسة الفساد الذى يبيع لئلا هذا العملة أن يضغط على الفلاحين مستغلاً قوانين القرعة العسكرية في الوصول إلى أهدافه المادية .

وتبرز ملامح الكوميديا الدائكة من خلال تأثير كل شخصية تجاه الأخرى ، في مسرحية الناس اللئى تحت « لنعمان عاشور . فالمسرحية تصور التغيرات الاجتماعية التى أحدثتها ثورة ١٩٥٢ في البناء الطبقي لمجتمعنا وأخلاق كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث . وهنا يتناول مجتمع الناس اللئى تحت من خلال مرحلة من التحول الاجتماعى التى تؤثر على مصر أبطله الذين يحاولون - كل على حسب طبيعة تفكيره - أن يجعل كل التحول في صالحه . ويركز الكاتب على الشخصية التى تتمثل فيها بحكم ظروفها الاجتماعية كل متناقضات للمجتمع تكون أكثر دلالة عليه .

وفي خاتمة الرسالة نجد الباحث يلخص لنا أهم ما توصلت إليه الدراسة ومنها أن الكوميديا الدائكة تلقى استمساكاً كبيراً من جمهور المسرح المصرى الحديث والمعاصر والسبب هو أنه جمهور ضاحك بطبعه لا يميل إلى المأسى والأحزان بل إنه يحاول أن يخفى أحزانه ومأساه خلف تمييراته الضاحكة .

لقد وجد مشاهير كتاب المسرح الحديث في اللون من التعبير الدرامى الجديد وسيلة جيدة لمعالجة الكثير من القضايا الإنسانية معالجة فنية ناجحة . فالدراما هى البناء الذى يتكون من ترابط العلاقات الإنسانية بين شخصوها ، ومشاهديها وهذا الترابط قد تعددت ألوانه بلون واحد . فالعلاقات الإنسانية الحديثة أصبحت تتطور في مجتمعات مركبة ومعقدة لا سبيل إلى تين أبعادها وحدود طابعها إلا بتصويرها التصوير الصادق الذى يعبر عن حقيقتها وهذا ما فعلته الكوميديا الدائكة .

في نهاية المناقشة منحت اللجنة الباحث درجة الماجستير بتقدير ممتاز



استراتيجية التشخيص في النص المسرحي

عواد على

● أهمية الشخصية

يؤكد بعض الحلق نقاد ودارسي المسرح ، باستثناء أرسطو ووليم آرشي ، على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة ، أو الحبكة ، أو الموضع ، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية ، وأن المسرحيات التي تتولد من الشخصية لها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والأحداث . والأمثلة كثيرة وعلى سبيل المثال : مسرحيات سوفوكليس ، ويسوبريسليس ، وشكسبير ، وسوليبر ، وميتلدنبرج ، ونشيفسوف ، وبريخت وأثنى ... الخ وقد ذهب بعض النقاد إلى أن عظمة شكسبير لا ترجع إلى عهده مسرحياته ، أو إلى أصالتها لموضوعاتها مأخوذة من أوقية بامدة ، وهي في كثير من الأحيان مسرحيات ميتة البقاء ، لكن شكسبير لا نظير له بين كتاب المسرح جميعا بوصفه خلافاً للشخصيات التي تجلب كأنها خلوقات بشرية حقيقية حياة تثير حولها المناقشات الحامية .

والأمر الذي لا يخفى عليه أثنان إن عملية خلق الشخصيات السامعية التي تنشأ عنها المسرحية ، عملية إبداعية معقدة ، فهي تحتاج إلى موهبة

وخبرة وثقافة واسعة ، ولا يمكن تلخيصها ، وصل حد قول جولوردي « إن مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة ، بل لعملها أشد غموضاً ، والثروة عند الشخص الذي يخلق الشخصية منها عند أولئك الذين يتصورون ، أو يكتبون وهم يشاهدون خلق الشخصية ، انها عملية لا ضابط لها ولا مرجع ترجع إليها إليه ... عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات ... كما انها تستعصى على التصريف الدقيق المضبوط .

إن الكاتب المسرحي بوصفه خالفاً لنماذج درامية يحتاج إلى أن يتقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل نماذجها ، وأن يجعل المواقف تصاعد امام عين المتلقي بدلاً من أن يصفا لهم ، وأن يندمجها تتصور دون عشاء . وفي التحليل الأخير إن هذا لا يمكن أن تعلم ، أن المر فطري عقلته التجريبية سواء كانت تجربة الحيلة ، أو تجربة الكتابة أو تجربة فهم أعمال الكاتب الآخرين .

● نمو الشخصية

يقول أوسكار وايلد « إن الشيء الوحيد الذي يعرفه

الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية هو انها تتحول وتتبذل . والنظم التي تفشل هي التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها ، .

ومن هنا فإن استراتيجية التشخيص الدرامي تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغير وغو الكائن الإنسان . فالشخصية لا بد أن يتأهبها تغير أساسي وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات . وقد يكون هذا التغير أو النمو غير واضح على المستوى السطحي ، إلا أنه يمكن اكتشافه من خلال استقرار علاقة الشخصية بما يحيطها من شخصيات ، وبما يعقل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات .

وكما يقول لاجوس أجري ، إن كل شخصية يخلقها الكاتب المسرحي لابد أن تشمل ، في صميمها ، على بدور شوها المستقل ، مادام لها مدى واسع من المزاج الإنسان ، وتراكبها التي لا نهاية لها لقواها . ولا توجد شخصية رجل أو امرأة ثابتة ، وغير قابلة للتغير ، وإذا ما وجد مثل هذا الثبات فإنه يتم عن معاداة الطبيعة الدرامية ، وتستطيع في الشخص ، وضف في موهبة الكاتب . ولو أخذنا شخصية (ثورا) بطل مسرحية (بيت الدمية) لأين لوجدنا انها مبنية على استراتيجية التغير المستمر في بقاءها ، فهي في بداية المسرحية « لعبة لا عقل لها » لزوجها حائر ، يصبح فيما بعد في نضج كامل .

● أنواع الشخصيات

يكشف التراث المسرحي المعاصر عن أنواع مختلفة من الشخصيات التي رسمها الكاتب المسرحيون ، كما حددها النقد الحديث :

١ - الشخصية المركزية ، أو اللدورة ، أو السوفورية ، وهي الشخصية ذات المصق السايكولوجي التي تنفرد عن

سائر الشخصيات بأرائها ومشاعرها ومواقفها وقوة تأثيرها في مسار الفصل الدراسي كشخصيات هائلة وساكبت ونورا ... وغيرها .

٢ - الشخصية النمطية أو التوجية ، وهي الشخصية التي لها وجه واحد يعطي مظهرًا واحدًا ، ويمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد ، وتتجلى فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها . مثل هذه الشخصية إباناً لا تتميز بوجود منفرد داخل هذا الاتجاه ، وتظل مخنطة بسماتها النمطية دون أن تنمو أو تتطور كما يحدث للشخصية الفردية .

٣ - الشخصية

الكاركاتورية ، أو المكررة ، وهي الشخصية التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامح الجسدية ، أو النفسية ، أو الخلقية ، مهماً بذلك كثيراً من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كياناً مقفلاً غير مقنع . وتستند الشخصية المكررة في الغالب على أفكار غير أصيلة تدور حول السدوع البشرية ، كشخصية البخيل مثلاً .

ويكمن القبول ، من خلال استقرار النصوص المسرحية بدأت من اليونان وحتى الآن ، أن الشخصيات النمطية أكثر بكثير من الشخصيات الفردية ، كما لا يمكن تصور شخصية تمثل النوع تماماً ، ولا تمثل الفرد أبداً ، أو تصور فرد لا يمثل النوع أبداً حسب رأي ميليت ويتنل وقمة تقسيم آخر وضعه الناقد الكندي البارز (تورتوب فراي) ، في ضوء نظرية المتشاكس إلى الشخصيات ، يشير إلى أربعة مستويات في البحث .

وكان أرسطو ، قد حدد ، قبل هذا ، نموذجين من الشخصيات المناسبة في ضوء علاقتها بالكوارث التي تجري لها !

الروحيين - المسيح
ستانسلافسكى .

— ومثل هؤلاء يملأون على الاعتقاد بشكل تصفى أن حقيقة تعبير المثل يمكن أن تولد من الأشياء والملايس وكل شيء مساعد (إكسبور) . ولأن ستانسلافسكى الذى كان مثلاً قبل أن يكون خرجاً ومثلاً وبمثال مثلاً . ولأنه اعتبر الإخراج أصل درجات اللون المسرحي ، فإنه اجتهد على أن يصح بدقة متناهية كل آثار الإخراج .

ستانسلافسكى هو حيلة وسيلة من أجل إزاحة كل التدوير والجروج التي تخلفها وراءه خرج ما . وبذلك يستطيع الممثل أن يصبح بنفسه خرجاً لتخلعه الإبداعي ولا سيما أنه لا يلقى أو يهاكس طاقته وأن يكون لديه حس بأن أداء الممثل يبقى بشكل هائل فيه يمكن تجييده وتتيحه ... هذا هو درس ستانسلافسكى .

٢ - بيتر سيلر (الولايات المتحدة)
(ممثل الاستوديو . ممثل مزعوم)

من عادة النظافة الأمريكية أن تكون دائماً حصيداً ما تتورده ، وتأثير ستانسلافسكى هي فؤوج حتى هذه الحيات التي نحن دائماً قادرون عليها ، فاستوديو عليها ، ومنهج في ستراسبورج واقعية هوليود المزعومة ، كل ذلك لا يمثل إلا القليل من القائمة ... إيهام مدون .

ستانسلافسكى قبل كل شيء شكلي عظيم من التعبير . . . منهجه مؤسس على البحث من الحياة الداخلية وكما في تدريباته حيث كان يطلب من تلاميذه الممثلين أن يمشوا خلال ساعة من الزمن واقفين لا يتحركون ، متفصلين الواحد منهم عن الآخر . وخلال هذا الوقت كان يصف لهم حركة مرور السيارات كان على الطلبة أن يعاينوا

أوضاع أجسامهم بما كان يسمونه . وزد على ذلك اعتقاداً كان لا يقادر قرأه — فهم بحق أهمية الجسم الإنسان وفكراته التصيرية الكامنة . كتاباته الأخيرة هي الأكثر إثارة لاهتمامنا لأن تعرفها أبداً على وجه الاحتمال قليل كل شيء النظامان الكبيران للرقابة والخطر (أي السوفيتي والأمريكي) يبدوان متقنين ، فمن جهة هناك سام جولدوين وستاين من جهة أخرى — طبعان لواقعة مزعومة ستانسلافسكى الذي نعرفه ليس إلا طبعاً رسمية تمت الموافقة عليها من قبل هوليوود ورقابة ستاين الذين انتخبوا ضماً ومحبوداً لها .

٣ - جان بير غسان (فرنسا)
(روايته مع مولير عرفة)

رغم كنت مثل ميرو جوردان تعاملت مع ستانسلافسكى دون أن أصره ، فمن الأكيد أنه في فرنسا بقي من الصعب دراسته لأن الوثائق نادرة والتجربات مشكوك فيها ، عندما كنت مثلاً كان مرجعي ميروولد ، ومع شيرو عملنا حول مفهوم المسافة الريفي الذي يخلعها الممثل بالنسبة للشخصية التي يمثلها ، وأحد النصوص الذي جعلني أكثر تفكيراً وتأملًا كان نصاً لبريخت حول ستانسلافسكى . وفي فترة تالية عدلت مع « بروك » لبييرن هو اتجاهه المباشر مع شكسبير وميراثه الاستلافيكي — هذه عناصر لتكوين قديم شكلت في سلاحا ودرعا في أفكر في فط ، كان لدى أوراق رابحة ، لقد كنت أحاول أنا والمحتون أن أجسد شاعرية المؤلف وألا نعيد اكتشاف الأعمال من طريقة نسق إخراجي أو نسق معين لأداء الممثل فهذا ما اتفقت حملاً من إسماعيل تيكويو فقد درس طقينة ستانسلافسكى — في المقابل روايته مع مولير عرفة وملوية ونظامه لا يستطيع أن يغطي كل شيء — اليوم أتذكر في نظرية

للممثل لكن في حقيبة ستانسلافسكى كان ذلك شيئاً ضرورياً . وكمثل فتان عظيم فإن مدوناته وملاحظاته وعلاقته بالعمل أكثر ثراء من نظريته لكل فتان لديه استنتاجات يائسة لقواعده الخاصة التي هي حركة الحياة ذاتها .

٤ - أنسا تولي فاسيليف (الاتحاد السوفيتي)
(حتى تتعلم العموم يجب أن نسبح من جديد)

في الحقيقة كل نسق يمثل مجموعة من المصارف حول موضوع ما ونسق ستانسلافسكى يتلخص في كلمة « الحدث » وبعبارة تكون أصراراً في التصرف . ستانسلافسكى كان عبقرياً مسرحية شديد للمرح صرحاً مماثلاً لذلك الذي شيد ماتيلدي في الكيمياء . كل المعطيات كانت موجودة ولكنه قام بصفحتها وضخمها داخل نسق وهذا شيء حاسم في حد ذاته ولكن في نفس الوقت يجب ألا ننسى أن النسق الذي ابتدعه ستانسلافسكى مطبوع مع عصره ، السؤالان الذين طرحهما ستانسلافسكى (ماذا فعل) « ماذا أشعر » يصوران الإنسان على وجه التحديد ، فالحدث يفضي بنا إلى المشاعر والحلم الداخلي والأمريكي كللك من خلال لعبة الأسئلة والأجوبة ذلك أننا يجب أن نعلم في الحدث لا أن نسبح ، وهذا السبب فإن مبادئه ستانسلافسكى تمت عبادتها وتقديسها بسهولة .

٥ - فرانسوا آشير (لجزر ، منيع فرضته الدولة)

صليق ستانسلافسكى تُعسر من خلال خصوصيات البقاء الشاريفي في للجسر فسرى الحفصيات التالية ثم استزارا منيع ستانسلافسكى عند أي خرجون من الجسر دراساتهم من المعهد الفني وكونسرفتوار موسكو وتم تعييم بعد ذلك على رأس العديد من المسرح وبذلك

تم إستخدام يداوجويه للمثل تدريجياً داما لفترة طويلة ، كان ذلك في البداية نائجا و ضمرا ، ولكن كل ذلك تمجد وتسر من خلال مصطلحات مفرضة وسجامة وتفكيرها ، وبمعج ستانسلافسكى تم فرضه على الدوله ومن ثم الترويج به واستخدامه كتراس ضد كل المهرقات . وخلال عمليات التدعراطه ، سطع الستينيات طغت سياسة المسرح أكثر حربه وبدأنا نكتشف المسرحيات التي تلاقي وراجا مثل دوليات أوربا الغربية . فاستمد ستانسلافسكى إلى الدوره وفي الحففيه . الجين الجديد الذي أنتمى إليه قادم إحياء المسرح الجوزاوي بامتياز بذلك حل نفا معالنه ليسا بعد « بيرف » و « جبروتسكي » و « لينينج » و « ليسو يمسو » و « كاستنور » و « ولسو » . آنذاك عندما كان عمل يدور حول تشيكوف استطعت أن أفصح في كبراه ستانسلافسكى بلغة فهم . وكل أبناء جبلي تخلصت من الأحكام المسبقة التي كانت لدينا ضد هذا المعصد العظيم للمسرح .

٦ - ليف بريدن (الاتحاد السوفيتي)

أنسا لا أستعمل المصطلح الاستلافيكي جاهد ستانسلافسكى طوال حياته أن يخرج كل ما هو حي وما هو روي .

إذا كنا نبحث من الحياة داخل المسرح لآتنا لا يجب لذلك أن نعمل لفظ حسب منهج ولكن من خلال التواصل معه ، لسوء الحظ فإن أولئك الذين يطالبون بإتباع ستانسلافسكى لا يقولون شيئا فيما يخص أعماله ولبللك فهم في حاجة إلى عبادته . ميروولد وستانسلافسكى امتد معهم وليسا يتعلق بفاهيم الكنان والتكريب ، إلى جلور المسرح

واكتشفوا قوانين معينة للحياة بخصوص تكوين المشهد على المسرح . أحب كثيرا قراءة ستانيسلافسكي . إصداق الممثل ، تمت كتابته بشكل سيء فهو عمل درجائتي فقد حاول أن يكون درجائيتيا وهو ساهم بكنه أثناء عمله . في المقابل أثناء « حياق في الفن » ومدوناته أثناء الإخراج تراه فيها بإستمرار يبحث عن حقيقة لم يتمكن من بلوغها وهذا شيء مثير وأخاذ ، ويضئ الطريقة فإنني ألتجوع لتلاميذ على قراءة هذه الكتب غير أنني لا أستعمل المصطلح الاستانيسلافسكي .

٧ - جورجيو ستريليو (إيطاليا)

كنت تلميذا لبريخت وروجليه ، واعتبر نفس بشكل غير مباشر تلميذا ككيوي ولكني اعتقد أيضا أنني حفيد لستانيسلافسكي . كل خرج جاء بعده يعمل في أمثاله دنيا له ، لهذا المعلم هو أساس الجميع ، عندما كنت أعمل مع « بريخت » كان يقول لنا يجب أن نبدأ مع ستانيسلافسكي - وسط ضباب عالم المسرح كنا نحاجين إلى نصارات لستانيسلافسكي كأن واحدنا من هذه النصارات فهو إشعاع مستمر لا ينطفئ .

الأساس العام الذي أرواه يمكن أن لا نستطيع أن نضع سرعا أو نقصان في تجديدها أو في إقتلاع روحها عن نفسها .

دانها هي المعرفة بالذات والآخر التي تحكم باقي الأشياء لستانيسلافسكي بعلما أننا لا نستطيع أن نضع سرعا خلاصا إذ يجب علينا أن نتجاوز مع الأشياء التي تكون الشخصيات ، في نفس الوقت بعلمنا أن المسرح مجموع للأخوين ، إذ يوجد لديه نموذج من إضفاء الطابع الاجتماعي للمسرح ويظهر ذلك حتى قبل مجيء الثورة الروسية ويكفي أن نعيد قراءة مدوناته حول « سيان

الكرز » ، حتى نأخذ ذلك في الاعتبار وهنا يوجد التعليم الحقيقي الذي يتجاوز كل الشعارات الاستانيسلافسكية لأن الرجل كان ضحية لتمذهب ستانيسلافسكي وثمنا كان يرتبط ضحية لبريختية مماثلة ، والاكتشاف العظيم للمسرح المعاصر ستكون هي القدرة على لحم وضم تجريبي بريختي وستانيسلافسكي وهما تجربتان ليسا متعارضتين ولكلها متكاملتين . إنني لا أريد قراءة نظريته حول الممثل ولكني أعلمها لتلاميذي كالقالب لهم : نحن هنا من أجل أن نقصح حكايات ونستطيع أن نقصها بطرق مختلفة وإحدى هذه الطرق هي منهج ستانيسلافسكي .

٧ - إيتوان فير « فرنسا »
« جعل من الممثل فنانا وأهيا بعده التمثيل »

كنت ميمزا بعض الشيء لأنني قرأته في نصوصه الأصلية وبطريقة تعلمت الروسية عن طريق القراءة ، كنت ممثلا شابا يدرس الروسية ومفتوسا بستانيسلافسكي . ولما بعد كان عمل مع الممثلين عكسها كلية ستانيسلافسكي وبشكل خاص بالتحول الأخير لفكره الذي كونه في مساهم يوما مع حياته انقلابا ديالكتيكيا . أي « طريقة » الأحداث الجسدية البسيطة ، والتي كانت موضوع المقالة الأولى التي كتبناها في المسرح الشعبي عام ١٩٥٣ . . . ماذا كان هدف ستانيسلافسكي ؟ كان ذلك أن يجعل الممثل فنانا وأهيا نفسه التمثيل التي يقدمها . نأخذ مثال لذلك طريقة العمل على التفتيد أنه يتضمن قراءة صحيحة وتصور كل عمل للشخصية التي يمثلها . كان ذلك في حد ذاته ثورة فلم يبعد الممثلون مجرد متفلسين حزينين ثم يأتي بعد ذلك الانطلاق من طريقة التفتيد إلى « منهج الأحداث الجسدية البسيطة » الذي شكل تطور ديالكتيكيا .

على سبيل المثال لقد عملت شخصيا وفق منهج الصفحة البيضاء لبيدا من أن نحكي للممثلين كل قصة ياجو نطلب منهم أن يذهبوا من الفتلة إلى الفتلة ب وهذا نوع من التكوين يرتبط بقراءة نصه ، وبدون تصور مسبق ، شيئا فشيئا يقود هذا العمل الجزئي الممثل إلى تحيل ما يتعلمون وإلى التناول عما يستعملون ، فلم يعمل عمل التمثيل بل مثل تكتيكيا من أجل الوصف الحي للتمثيل . ومن أجل هذا العمل اخترع قاموسا « مترجم إلى الفرنسية بشكل سيء » . هذا القاموس جزء منه مكون من اللغة الخاصة لكوايس الممثلين الروس في نهاية القرن التاسع عشر وبداية الآخر من القاموس العلمي لهذه الحقبة .

كان لب تفكير ستانيسلافسكي رفع الممثل إلى مرتبة الفنان والشاعر . والسؤال الذي طرحه - ماذا تفعل من جديد ؟ - كان من أجل النضال ضد الفتوية . وهنا يظهر التمثيل كفن إذ ترجم في يوما لكن في اليوم التالي نعمل وفق ذكرى الأسس ، ففخار ونتقى وتنظم بشكل دقيق كما لو كنا نصنع لوحة .

كانت الفارقة الأساسية التي يقع فيها الممثل عند ستانيسلافسكي هي كيف عند للمرء أن يذا إن كان متعبا ؟ (مجلة أساسية في كل كتاباته) وأيضا وبشكل أساسي : كيف يمكن لره ما أن يمثل دور ريتشارد الثالث إذا لم يكن قد اختار شخصا ما . فلذلك لا يستطيع أن يمثل دور ريتشارد الثالث إذا لم يجد في ذاته تشابها معه في ما فيه ولا يجد ذلك بمجرد دراسة مؤامرات وكليشيات يتصور من خلالها شخصية للجسم . . . ففى الفتولة في يوما ما كنت أعمل مع حيوان ما وأجبره بشكل ساوى « ترى هنا ناسي والقاصد

يمضي إلى حد بعيد مع التحليل النفسي . . . هذه عناصر أصيلة وحقيقية فهو كان يتأصل دائما ضد الفتوية . . . فلا يجب أن تمثل الرؤخا كما فعله هذا النوع من الكوميديا (دي لارت) الشائنة التي تصنع تقدم وتتواصل مع المؤلف بدنه من المسرح حتى التليفزيون - يقول بريخت الذي لا يصرف شيئا لا يستطيع أن يبدى شيئا . . . فعادوا لو أردت أن أألمب دور ريتشارد الثالث . . . سأعتمد بمعرفة كل الفتلة وأن أدرس هنتزل ونقول ستانيسلافسكي هذا ليس إلا نصف الحقيقة . . . لذا لم أبحث في نفسي عن جذور الشر التي تكون تلك الشخصية وبالطرح من أنني سأأخذ هنر إلا أن ذلك لن يقيد البتة . . . وهذا ما علمني إياه ستانيسلافسكي .

وهنا تكمن مشكلة الواقعية . . . أثناء الثورة الثقافية هاجم الصينيون ستانيسلافسكي بمنع مثيرين بأصابعهم على شيء شديد الخطورة . . . إذا بحثنا في كتاباته عن جذور الشر حتى نقتل ريتشارد الثالث فلن نستطيع أن نفعل هذا دون أن نحب الشخصية وبشكل آخر متناقض عنها . وهذا هو منطلق الواقعية ، فالصينيون يهتمون الواقعية بأنها طريقة لتفجير الجريمة مقارنين إياها بالقانون البدائي أو يمسح القرون الوسطى . القصد الذي وجهه كل من (ميراهولد) و« بريخت » لواقعية ستانيسلافسكي يشتمل على ضرورة أن ندمج في التمثيل وجهة نظر الممثل حول شخصيته لالممثل البريختي يتعدى الواقعية لأنه يأخذ في اعتباره هذا الحلم . . . (ميراهولد) بدوره يعيد بناء مفهوم التوظيف في المسرح . . . كل أعمال تضمنت التعامل مع كل هذا

عن جريدة ليراسيون الفرنسية الصادرة في ١٩٨٨/١١/٢

مجلة

القاهرة

المجلة الثقافية الأولى

أدب • فكر • فن

تصدر

منتصف كل شهر

المخرج والتصور المسرحي

كتاب للمخرج : أحمد زكي
تحليل وتعليق : سعد أردش

نستطيع إذن أن نقول إن
الكتاب خطوة إيجابية على طريق
تأصيل المسرح في المساحة
العربية ، وفي إطار اللغة
العربية ، لأنه يشكل بداية
صحيحة لطريق لا أظنها قسرية ،
هي طريق تفسير تكنولوجيا
الدrama ، وتكنولوجيا العرض
المسرحي ، مقروءة ومفهومة
باللغة العربية ، لغة إبداعنا
المسرحي العربي .

عرض الكتاب

يبدأ الكتاب بتصوير قصير
ومقدمة قصيرة، يطرح فيها
الكاتب حقيقة هذه من هذا
البحث وأهميته بالنسبة لحياتنا
المسرحية.

أما متن البحث فيشتمل على أبواب ثلاثة ، جعل لكل باب منها عنواناً رئيسياً ، ثم عالج موضوع كل باب في ثلاثباحث ، على الوجه التالي :

الباب الأول : عناصر الأبداع .

١ - طبيعة المنفعة .

٢ - مقومات المسرح .

٣ - البحث عن الفلسفة في

المسرح المعاصر .

الباب الثاني : الأصالة

والمعاصرة .

١ - المسرح الأفرنجي

والمخرج المعاصر:

[illegible]

وهو مهم بدرجة أكبر بالنسبة
للمصريين، في المؤسسة
العلمية التعليمية وفي المسرح
العام على السواء، من حيث
أنه اجتهد ما وسعه الاستيعاد في
القرن معجم عرب لغتيات الفكر
والفن في المسرح، يضيف إلى
مبدعات المترجمين والمؤلفين
المصريين والعرب في هذا المجال
تجربة هامة إلى الأمام، تيسر
للمطرق أمام أولئك الذين لا
يتكلمون ناصية اللغة الأجنبية
بمفصل للبيت الصلي من ناحية
أخرى، ونحفظ الآخرين من ناحية
أخرى على تعريب الفكر
المسرحي، والفن المسرحي،
بملا إلى مسرح عربي جوي.

السحر والشعر والمتعة والإمتاع
بلغة عربية علمية، تتراد المجال
التقني والحرفي، ومحاول
التخلص من اللغة الأنثائية،
ومن التعبيرات الانطباعية، التي
تسود مساحة كبيرة من الدراسات
في المجال المسرحي.

هو مهم بالنسبة للجامعيات لأنه
يعتبر عليها اللغة الصحيحة
التي يتعلم عليها المسرح وتولد من
عن
بأسلوب الحركة والعبادة
في صناعة في إبداع الدراما في
دب المسرح في المسرح
للمسرح في السواء ، ففازي
للمسرح في كتاب أو المنهج هل
فمرض المسرح في الدراما
المسرحية ، تتحقق له اللغة
الكاملة ، فغنياً ووجدانياً ، أو
كان عالماً بأسرار هذه الهيئة
الشاعرية ، الساهرة ، المركبة ،
تتقن في إطار القصة
للمسرحي كل الفنون : أدباً ،
وتجريباً . والأدب لا
يتكفل ، يتكفل أمامه إلا من
ملاش شرح تفصيلي لتولجوا
للعبة . والمسرح في حقيقة لعبة
تستغل الواقع لتقدم إبداعه من
ملاش غيال الفنان ولتدرك لعبة
للعبة ، يسلك رجل المسرح
لربطه إليها من خلال سلطة
بسهولة من العلوم الإنسانية
التكاملية ، ومن هنا فإن من

صدر مؤخرًا عن المطبعة
المصرية العاملة للكتاب، من
أشفايف المخرج السريحي أحد
رؤس: والمخرج والتصوير
السريحي، وهو كتاب صغير
الحجم، يقع في ٢١٧ صفحة من
الطبعة المطبوعة، وهو يختلف
تواضعًا إذا قورن بأعمال الأهلقة
التي تخرجها المطابع في السنوات
الأخيرة، والحق أن الهيئة المصرية
العاملة للكتاب تستحق كل تقدير
لإصرارها على دعم الكتاب العربي
صدا، في مواجهة الشر الذي
يهدد دور النشر الخاصة، ذلك
أن الهيئة تضع في اعتبارها أن
المنفعة تحتاج إلى نفس الدعم
الذي تقدمه الدولة للنوحيات
مختلفة من الزاد اللامي.

الكتاب ائذ صغير الحجم ،
نحسب الثمن ، ولكنه على درجة
كبيرة من الأهمية بالنسبة للجامع
المسرحيين على السواء ، لأنه
يما أعلم - الكتاب الأول الذي
يصدى - باللغة العربية -
تسرا الأبداء المسرحي عند
خروج وزملائه من فناء
السرح ، في صياغة العرض
سرحي ، ولأنه الكتاب الأول
الذي يتصدى لهذا العالم من

٢ - شكسبير والمخرج المعاصر .
٣ - المسرح الحديث .

الباب الثالث : طريق الأراج .

١ - الأساليب .

٢ - الممارسة المسرحية .

٣ - الممارسة المسرحية .

ويتهنى الكتاب بثبت للمراجع التي اعتمد عليها الكاتب في إنتاج دراسته الجادة الشيقة ، وهي لا تزيد عن أحد عشر مرجعاً ، سبعة منها أجنبية لمجموعة من مشاهد رجال المسرح في التاريخ المعاصر ، يتميز بينهم على وجه الخصوص تسطيطهم استنلا فسي صاحب «المبج» ومؤسس مسرح الفن بموسكو ، وبرتولد بريشت ، صاحب المسرح التعلیمی والملمعي ، أما المراجع العربية فيقدمها داليا المسرحي ، للرائد توليف الحكيم ، ثم مرجع هام للدكتور سمير سرخان وتجارب في الفن المسرحي ، وأخر للدكتور عبد الميزن حورقة «المسرح السياسي» ، أما المرجع الرابع فللكاتب نفسه والمسرح الشامل .

ولا شك أن القاريء سوف يصدق من هذا التيوب أن الكاتب قد وضع في اختياره عند تخطيط كتابه أن يدخله في صميم اللعبة الفنية المسرحية .

التصنيف والمقدمة .

منذ اللحظة الأولى يهنا أحد زكن بأن الكتاب «دراسة متواضعة في أصول العرض المسرحي ...» يهدف تحقيق الوجود الحق للعرض المسرحي ، وستري رويداً رويداً أن ما يهنيه «بالوجود الحق» هو فكرة رجل المسرح على طرح رؤى جديدة ، وتفسيرات جديدة ، للتراث المسرحي القديم ، من خلال المواجهة المعاصرة : فكراً ، وتقنية . ثم هو يربط على هذا نظرية جديدة في تفسير أزمة المسرح في زماننا فيقول : ...



إن هذا التعبير (يعني أزمة المسرح) غير دقيق لتشخيص حالة المسرح في أي مكان أو زمان . وعادة ما يربط المثاليون حالة ضعف المسرح وأزمته بالافتقار إلى النص الجديد . أما الأوروبيون فقد تخبطوا بل كسروا هذه القاعدة أو ركزوا اهتمامهم على المسرح كحركة ديناميكية متعددة الجوانب ، لا تحدها حدود النص الجديد ... فقد نما الأوروبيون إلى تنشيط الحركة المسرحية بأعادة تناول المسرحيات القديمة و (إحيائها) ...

وأياها كان رأينا في هذا التعبير الجديد لأزمة المسرح في بلادنا فأتينا نتفق مع الكاتب تماماً أن نسلك النص المسرحي الجديد الجيد لا يقوم وحده أساساً لأزمة مسرح ، كما نتفق معه تماماً في أن إحياء التراث المسرحي

القديم برؤى جديدة نابعة من الواقع الاجتماعي الجديد ، زاد جوهرى لدفع الحيوية في الحياة المسرحية ، بل نصيف إلى ذلك أن افتقار الحركة المسرحية عندنا إلى تناولات جديدة للتراث القديم بشكل في حد ذاته وجهاً عاماً من أوجه الأزمة . على أننا نتفق تماماً على أن هذا الطرح يقدم بشكل واضح هدف هذه الدراسة العلمية ، ويؤكد ضرورتها ، كمحاولة من المحاولات العديدة لكسر حدة لحظة الضيق التي يمر بها مسرحنا اليوم ، من خلال تخطيط جديد لحركتنا المسرحية ، يتضمن العديد من أعمال التراث المسرحي القديم ، أجنبياً كان أو عربياً . وأحب أن أذكر بهذه المناسبة أن ازدهار الستينات لم يكن مستنداً كله إلى التصوحي المصرية الجديدة ، بل كان نابعاً أيضاً من الاحظه بالكثير من التصوحي القديمة في الزمان ، أو الجيدة في المكان ، قلعت برؤى إخراجية جديدة .

الباب الأول

يتناول الكاتب في هذا الباب بشكل واضح وسهل الفزامة يسانبسة للمسرح وغير المتخصص عناصر الأبعاد في العرض المسرحي من وجهة النظر إلى عمل المخرج للمعاصر أولاً ، ثم من وجهة نظر الجمهور المشارك في العرض : مشاهدة ،



ومعة ، وحواراً داخلياً بالعقل أو بالوجدان أو بها معاً لا يشاهد .

وهو يطرخ تحت عنوان «طبيعة المتمعن تحليلياً علمياً حالة الممثل والمخرج من حيث الذاتية والموضوعية ، أو بمعنى آخر بين الخيال والعقل ، وبين الأيام والصنعة (الحرفة) . والحق أن التشاقص الذي استحوذ على الكثيرين من الفلاسفة والنقاد بين استلهام الفن لواقع الحياة من ناحية ، وبين مثالية الفن من ناحية أخرى قد حسم على مستوى الفن وعلى مستوى الفكر ، من خلال الحوارات والتجارب التطبيقية التي تمت فيها بين النصف الثاني من القرن الماضي والنصف الأول من القرن العشرين . إننا عندما نقرأ مسرح بيرسندللو ، أو نستوعب إنجازات فاينر في الدراما الموسيقية ، أو نصنع أوجانوفن وبريشت وأعمالهم المحمية الكبيرة ، نستطيع أن نسلم على القول بأن العرض المسرحي - شأنه شأن كافة الفنون - هو

فطس احتضاني يتم من خلال مشاركة الجمهور للفنانين فرجة ، ومعة ، وحساً ، وأن لكمة تتسبب تنسباً طردياً مع قيمة وحس وذكاء مهارات هؤلاء الفنانين ، أو بمعنى آخر : مع عبقرية الصنعة ، الحرفة ، الأبداع . فالتص المبقري لا يقوم على القصة أو الحدث وإنما يقوم على الحدث ، والممثل المبقري لا يكتفى بقراءة الحوار وإنما يوظف أدواته الحية لتقديم المعادل التعبيري الحارق للحدث الدرامي ، والمخرج المبقري يقتحم عقول الجماهير ووجدانهم بخلفيه إبداعية تستنطق السحر الكامن في الفراغ المسرحي المجرد ، بعرض النظر عن أية مشابهاة يتعمدها النص المسرحي ، أو الشخصيات المسرحية ، أو المخرج نفسه ، بين العرض المسرحي والواقع الاجتماعي . من هنا تنطأ أعمال المسرح الأفريقي ، وأعمال شكسبير وكتاب عصر النهضة ،

وقبل المخرج المعاصر وجمهوره من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي يحتاج حقاً إلى فلسفة واضحة في ذهن المخرج المعاصر، وأما نحن مع المؤلف على أنه معادلة صعبة ولكنها ممكنة في حالة قدرة المخرج المعاصر من خلال الفنانين القديسين والحديثين. وفي بعض أن الكثيرين من رواد الأعراس وأسائلتها في العالم المعاصر قد تناولوا أعمال التراث المسرحي القديم، من منظور لفظة معاصرة تسمية من وفهم الاجتماعي أولاً، ومن تقنياتهم المعاصرة ثانياً. إننا يجب أن نفرق بين سلطات المؤلف المعاصر وسلطات المخرج المعاصر.

٢ - مسؤوليات المخرج الجديد، بين القديم والحديث، وكيف أن المخرج لا يجوز له أن يزيف الأثر القديم بأفهامه الجدد، الزمني، أو اليميني الزماني والمكاني معاً، وكيف أنه يجب أن يلتزم بأفهام (التقريب) الذي يتمثل في أي أثر قديم، فلا يحاول أن يسخره بقله إلى الزمن المعاصر بإزيائه وعادته وسلوكياته. وهذا أمر واحد من القضية. والشئ الثاني أن المخرج المعاصر لا يستطيع أن يتجاهل الاختلاف بين أذواق الأقدمين والمعاصرين، ولا أن يجعل معيار العلم والحضارة والأفهام بين القديم والحديث.

وحصل ذلك شأن المخرج المعاصر ملتزم بأفهامه التوازن لحد أن القيم التراثية الحائلة - التي نظل تشكل جسراً دائماً وثابتاً بين كافة العصور وكافة الأجيال حتى نهاية العالم - وبين المعاصرة بما تحمل المعاصرة من تحولات اجتماعية واقتصادية وعلمية وفلسفية. ولا شك أن المخرج المعاصر - المسرح، الجدير بأن يكون مفصلاً - كفى بأفهامه هذا التوازن من خلال أسس - أساسين: فلسفته الاجتماعية المعاصرة، وتقنياته المعاصرة، إن أنتيمون سولوكيس تظل حتى اليوم تطلع على جماهير

عصرنا مشكلة العلاقة بين الحاكم والشعب، ولكن المخرج المعاصر لم يفتحها كما كانت تقدم لجماهير الآخرين - بصرف النظر الأمر - لأسباب بدئية، منها على سبيل المثال أن معنى القدر قد تغير بفعل الرسائل السماوية أولاً، وبفعل النظريات العلمية المتواترة ثانياً، وبفعل تطور إيقاع الحياة وبسر الاتصالات ثالثاً. ولكن كل هذا لن يؤدي بالضرورة إلى تزييق النص الخالد والنصف به، ولا إلى إهمال عنصر التقريب الذي يشكله كثير من طرقي (محدث) بينه التخييرية والتشكيلية والتفنية. التوازن إذن هو قضية تقنية، وليس قضية أسلوب، وهذه هي النقطة الثالثة.

٣ - الأسلوب والتقنية، وهنا نفرق الكاتب - بحث - بين ما هو أسلوب، وما هو تقنية. لئلا أسلوباً متمثل في النص المسرحي، قديم وحديث، وهو ملك للكاتب، وهو يفرض نفسه على المخرج وحصل المرض المسرحي في كافة تفاصيله، لأنه عنصر من عناصر أمانة المخرج قبل النص. أما التقنية (التكنيك) فهي عنصر متغير يتغير الزمان والمكان، وبالتالي العلمي والتكنولوجي، ويتطور الدوق الاجتماعي. وعلى سبيل المثال فإن تقنيات الممثل ليست أمراً ثابتاً، ولكنها تتغير وتتطور وتتطور ثقافة الفنان من خلال ثقافة المجتمع - انظر مثلاً إلى الفرق الخمسة بين واقعية واستنساخية وواقعية بريخت، أو بين رومانتيكية القرن الثامن عشر ورومانتيكية عصرنا الجديدة .. ١١.

الباب الثالث
يضع الكاتب للباب الثاني عنواناً والأصالة والمعاصرة، ولأن هذا المصطلح قد اتخذ في الأرض العربية - وانطلاقاً من المسرح بالذات - منذ أوائل الستينات منظوراً مصرياً عربياً قوياً، يتصل بالبحث عن

مسرح عرب شكلاً ومضموناً، يقوم على الجذور التراثية العربية في المسرح الشعبي وفي الأدب الشعبي والرسمي، ويطلع عنه ثوب المسرح الغربي الذي استقى منه مادته الأولى في منتصف القرن الماضي، أحب أن أتبه القاريء إلى أن الكاتب يتخذ له منظوراً أكثر اتساعاً في الزمان والمكان، إنه منظور عالمي، يبحث خلاله عن أكثر السبل ملائمة لتفسير المسرح القديم في كل زمان ومكان، وإن كان قد اختار للتطبيق المسرح الأجنبي، ومسرح شكسبير، والمسرح الحديث، ولم يطمع في اعتباره المسرح خارج نطاق الحضارة الأوروبية قديمها وحديثها، بما في ذلك روسيا القيصرية فيما قبل ثورة ١٩١٧. ولا شك أن تناول المسرحين القديم والحديث في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية من خلال هذا المنظور يحتاج إلى جهد تأسيس جديد، أرجو أن يناع للكاتب رجل المسرح أحد زكى أن يتطور عليه لاستكمال دراسة الجادة.

وفي الباب الثالث يتناول الكاتب بحث مستوى التطوير نفس الخطوط الفلسفية النظرية التي طرحها في الباب الأول، حيث يأخذ بيد فنان المسرح والمخرج على السواء في جولة عبر تاريخ وتطور المسرح القديم: كيف نشأ، ولماذا، وما هي العلاقة العضوية بين الجماهير والمخاطبة المسرحية التي تم بلورها الأولى في أحضان الدين، وكيف تحولت هذه العلاقة إلى مؤسسة ثقافية تدعمها الدولة وتحضن بها الجماهير، بحثاً عن مستقبل أفضل.

كيف ولدت كل من التراجيديا والكوميديا العظيمتين في أئنا العصر الذهبي، وكيف تحول المسرح بعد ذلك إلى تسلية الأباطرة الرومان ليسقط من ثم في غياهب عصر الظلمات، حتى تتلطف الكنيسة للمسيحية مرة أخرى ليثبت بأثرة جديدة في حضن الدين الجديد، تنمو

وتزدهر وتثمر في عصر ذهبي آخر هو عصر ذهبي آخر هو عصر النهضة، ثم كيف أن الثورة الصناعية الحديثة، والحروب الحديثة بآلياتها وإيديولوجياتها وتكنولوجياها قد أدت إلى دورة مسرحية جديدة، على أسس من المذاهب الفنية والفلسفية الجديدة، حتى أنها تحصل بتناول المعاصرين للأفكار الكلاسيكية القديمة، أو لأعمال الكلاسيكية القديمة.

والحقيقة أنني تساءلت في اللحظة الأولى: لماذا هذه الجولة في التاريخ والتطور التاريخي للظاهرة المسرحية بتناصرها المعاصرة والأدبية والدرامية والتشكيلية والتعبيرية؟ .. ولكني أدركت في النهاية أن الكاتب على حق، من حيث أنه لا يوجه كتابته للمختصين الذين يفرض عليهم العلم بكل تفاصيل هذه التطورات فحسب، وإنما يوجهه أيضاً للجماهير التي تشكل الركيزة الأساسية للمؤسسة المسرحية الحية. وهذا توجه مشكور.

للكاتب في وقت كساد فيه ومازالت، وسنظل يحفظ هذه وعلااته كمؤسسة ثقافية شكلت أول برلمان في التاريخ، ومازالت، وسنظل يحفظ هذه الخصوصية، رغم التطورات التكنولوجية الهائلة في وسائل التعبير العلمية الحديثة، وما تحتفظ به رسالتها بين الأعلام والتفاحة.

من هنا يعود بنا الكاتب مرة أخرى - على أرض التطبيق - إلى تفاصيل فكرة المسرح مسراً، أو المسرح الجدد، أو المسرح القديم. ويؤكد أنه زكى - بحث - ما يلزم إليه جميع لفاسفة المسرح - يدور إلى جوفه ويراندللو وبريخت، ومن يقدمه أرتو وجروتوفسكي وبروك، من أن المسرح كان أبداً وسنظل ذلك الفراخ الجدد الذي يعيد الفنان تشكيله بالكلمة والمسركة

التاريخية والأسطورة الرمزية
وبعدها يقدم لنا تلخيصاً وافياً
للأصل الأسطوري لقصة إيزيس
وأوزيريس التي استخدمت
بعض أجزاءها في مسرحية « مئين
أجيب ناس » .

● الجوانب التطبيقية للدراصة ●

وبعد ذلك ينتقل الباحث
عصام الدين أبو العلا إلى الجانب
التطبيقي من دراسته عن
التوظيف الدرامي لأشكال الأدب
الشعبي في مسرح نجيب سرور
وكما أسلفنا في مسرحيات
« مئين » و « بوبية » ، ١٩٦٤ وله بالبلد
يا قمر ، ١٩٦٦ وقولوا لعين
النفس ، ١٩٧٢ و « مئين أجيب
ناس » ، ١٩٧٤ وهي المسرحيات
التي يرى الباحث أن نجيب قد
استحوها في الأدب الشعبي وقد
استخدم الباحث شكلين من
أشكال التحليل لنصوص تلك
المسرحيات وهي التحليل
الاجتماعي والتحليل
النفساني لكل شكل من أشكال
الأدب الشعبي ، هذا وقد حرص
الباحث على عرض ثبت لعدد من
المصطلحات الدرامية التي
استخدمها في دراسته وهي
الاسترجاع والاتفاقيات أو المقدمة
والأسلوب والدوافع والترويج
الغزلي والتطور والتعقيد ومرحلة
العرض أو التقديم الدرامية
والحادثة الدرامية والحل وخروج
السازم والشخصية الرئيسية
الأساسية والشخصية الضدية
والصراع الدرامي والفصل ثم
انطلاق بعد ذلك إلى تحليل
المسرحيات الأربع التي اختارها
وعرض نتائج من أشكال التفسير
الأدبي والشعبي وتوظيفها فيها .

● التوظيف الدرامي لأشكال الأدب الشعبي لمسرحية ياسين وبهية ●

يتحدث الباحث في البداية
عن الشكل الفني الذي انتهى إليه
المسرحية وإن كان هو نفسه
لا يعتبرها مسرحية فقد تناولها
عند قيامه بتحليلها كرواية

لا مسرحية وتناولها كمسرحية
عند قيامه بالبحث عن التوظيف
الفني لأشكال الأدب الشعبي
فيها ، والبحث على حق في
حيثه وتردده في تحديد الشكل
الفني لهذا العمل فهي الجزء
الأول فيها اعتبر ثلاثة مسرحية
هي ياسين وبهية - آه بالبلد يا قمر
- قولوا لعين الشمس - وقد
اعتبرت ياسين وبهية في نظر
بعض النقاد ملحمة شعبية ،
وقصة شعبية في نظر البعض
ومهم الأستاذ الدكتور محمد
منصور ، ورواية شعبية في نظر
البعض الآخر ومهم نجيب
سرور نفسه الذي إياها رواية
شعبية تمسرح وتطرح
للمسرح ، والبحث يعلن أنه
يعارض رأي الأستاذ الدكتور
محمد منصور ويعتبر ياسين وبهية
رواية لا قصة المجرى أن نجيب
سرور اعتمد على طريقة الوصف
الصافي بضمير التكلم (أنا) يتنا
القصة تعتمد في صياغتها في
أغلب الأحوال - كما يقول - على
ضمير الغائب (هو) لكنه يحدد
ليؤكد أن نجاح المسرحية جاعلها
عندما عرضت على مسرح الجبل
في نهاية عام ١٩٦٤ يعتبر وثيقة
عملية على صلاحيتها
مسرحية .

● بين الرواية والمسرحية

ويقدم الباحث تحليلًا
للمسرحية باعتبارها رواية من
حيث الشكل وإن اضطر إلى

خالفه منهجه بالتحدث عنها
كمسرحية بشرحه للحدث
والقصة والشخصيات والصراع
واللغة والزمان والمكان والأبطال
ثم الفكرة الأساسية أو ما يفرق
مسرحيا بالترجمة الفنية التصويرية
التي يضيفها المخرج على العرض
بعد دراسته الدقيقة للعمل وقيل
قيامه باخراجه ويعدها الباحث
في « ضرورة الوقوف ضد أسباب
الفقر والتخلف منها » وأسباب
الفقر في المسرحية هي نظام
القطاع القائم على ذل الفلاح
والمشتغل في شخصية الباشا
بالإضافة إلى مجموعة من الأفكار
الفرعية وهي الفقر والضغوط
الطبيعية والظلم والمواجهة ويرى
كل ذلك من خلال الصراع
التمثلي في رغبة « ياسين » الزواج
من حبيبة وابنة عمه « بهية » يتنا
هو لا يستطيع ذلك أمام ضغط
النظام الاجتماعي الظالم الذي
يفرض عليه ضائقة مالية تجعله
لا يستطيع تحقيق أمه ، ويتناهي
الصراع بانتصار الباشا الاقطاعي
ومصرع « ياسين » على أيدي
قوات المجاعة أداة البطش في يد
السلطة .

● توظيف أمثل الشعبي في المسرحية ●

وينتقل الباحث عصام الدين
أبو العلا بعد ذلك إلى الحديث
عن أشكال الأدب الشعبي وكيف
وظفت توظيفاً فنياً خدمة الفكرة
الأساسية للعمل بإعطاء بتوظيف
الخلل الشعبي وقد أورد عددًا من



أبو العلا

تلك الأمثلة وهي :
١ - الجلسان يعلم بسوق
العيش
٢ - كل زرع وله أوائه
٣ - ياما في الجلسان
« ياما فيك يا حبس ياما مظالم »
٤ - يتلق من الشبه أربعين
٥ - الزيت التي يحتاج البيت
بترحم على قنديل الجلسان « إن
يكن في حاجة للزيت في بيت
فحرام ذلك الزيت على قنديل
الجلسان » .
٦ - موت يا حمار على
ما يملك العليق (فلكم مات من
الجوع حمار .. قبل أن يأتي
العليق) .
٧ - اتقدي بي قبل ما تنقدي
بيك « ده فطر بيك قبل ما تنقدي
بيه »
وقد خاص للباحث إلى أن
وظيفة للخلل الشعبي في « ياسين
وبهية » هي وضع تفسير عديد
للموقف العروض واستخدامه
كوسيلة للاتفاق وتلخيص الفكرة
العامة التي يعرضها الموقف
ووظيفتها والتعبير عن وهي
الشخصية مسيطرة ما تتعدى
لأحداث قادمة وأخرى كسر حدة
إيقاع التعليلة الثابت لخلق لون
إبداعي لحظي جديد .

● التوظيف الفني الدرامي للأغنية الشعبية

أما عن التوظيف الفني للأغنية
الشعبية في « ياسين وبهية » فقد
أورد الباحث عددًا من أسماء
أغان التمثيلات الاجتماعية مثل
مناسبات الزواج والحب ودية
الزفاف واستخدمها نجيب
سرور من أجل تلخيص الموقف
وتأكيد وطرح ملامح الشخصية
واستشارة وجدان الخرج .

أما عن الموال بإعصاره من
الأغان الشعبية فقد أورد الباحث
عددًا من تناولها نجيب سرور من
مزاويل في مسرحيته « ياسين
وبهية » من أجل التأكيد على
الفكرة المطروحة خلال الموقف
وخلق جو نفسي عام .

أما الموال القصص فيؤكد الباحث أن نجيب سرور لم يستلم من الأصل القصص الموضوعة سوى اسمي كل من ياسين وببية بجانب قضية قتل ياسين وقد غير من شخصية قاتله ليؤكد على لكثرة القهر التي يتعرض لها العمل كفكرة أساسية .

● مسرحية أه ياليل يا قمر ●

مسرحية « أه ياليل يا قمر » هي المسرحية الثانية في ثلاثية نجيب سرور وتبدأ أحداثها بعد عصر « ياسين » في مسرحية « ياسين وببية » وتنتقل في المسرحية الثانية بشخصية « ببية » وهي تنتظر عودة « ياسين » بالزهر من صوته فهي تؤمن بإمكانية عودته في هيئة جديدة مثلها هو الحال في معتقد تناسخ الأرواح ، وهو يعود فعلا متمثلا في شخصية « أسين » صديق « ياسين » وهو مثله هيئة سولكا ، فهو ثوري لا يرضع حلم أو طغيان ، وقد حدد نجيب سرور زمن المسرحية بعام ١٩٥٠ وجعل الصراع الأساسي في هذه المسرحية ضد الانجليز والمستغلين معا ، وظل قتل « ياسين » على أيدي المجاعة ، يقتل « أسين » برصاص الانجليز . والباحث يجدد الفكرة الأساسية في المسرحية في كلمة واحدة هي « القهر » الذي يمثل في الباشا والمجاعة في الفصل الأول والانجليز في الفصل الثاني والسلطة الحاكمة في الفصل الثالث .

● التوظيف الدرامي للمثل الشعبي ●

ويقتل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامي للمثل الشعبي في المسرحية ويستخرج عددا من الأمثال الموظفة وهي :

- ١- ياما في الجراب يا حولى
- ٢- ياما لسة في الجراب

- ٣- السكوت علامة الرضا
- ٤- السكوت عند البشات هو الرضا
- ٥- يجل ولا يجل وبيتا من عادته يجل يس مش عادته يجل
- ٦- اللي يتجوز أمي أقول له يا حمى اللي يتجوز من أمي بعد أبويا يبقى حمى
- ٧- أبه اللي وماك ع الرقال اللي أمر منه وإيه وماك ع الرقال اللي شفته أمر منه
- ٨- اللي خلف ما شاتش والي يخلف يلقى ما ماتش
- ٩- البعيد عن العين بعيد عن القلب : نالي بعد عن عيتنا يرزه بعد عن قلوبنا
- ١٠- خلق من الشبه أريمين وحقه سبحانه يارب اللي تخلق من الشبه أريمين
- ١١- يا داخل بين البصلة وقشرها ما يتوبك إلا صتها
- ١٢- مالي أو مال البصل هو حر في فترته
- ١٣- الجبان يعلم يسوق العيش الجبان يعلم يابه مش يسوق العيش يعلم

ويؤكد الباحث عصام الدين أبو العلا أن المثل قد تم توظيفه كخدمة الفكرة الأساسية للمسرحية وهي « القهر » واستخدم كوسيلة للاتقان بفكرة ما والكشف عن رغبات الشخصيات والتعبير عن أفكارهم وكأحد مصادر الضحك وتمثيل سلوك الشخصيات وتمثيل سلوكهم وتوضيح العلاقات .

● التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية ●

ويقتل الباحث بعد ذلك إلى التوظيف الدرامي للأغنية الشعبية في مسرحية « أه ياليل يا قمر » سواء أغاني المناسبات الاجتماعية مثل أغاني المن وأغان لعب الأطفال وأغان النياحة (العبد) وكذلك الموال غير القصص والموال القصص ويسجل الباحث هنا أن نجيب سرور قد حزن كلمة السودانية

من الموال القصص فيها تملن بتصيد شخصية من قتل « ياسين » .

بابية وبخبر ع اللي قتل ياسين قتلوه ... من فوق شهر المجين

ففي الموال الأصل : قتلوه السودانية من فوق شهر المجين . ويقول الباحث أن حذف كلمة « السودانية » جاء متعمدا من جانب نجيب سرور كنوع من أساليب تنقيح المخرج لمعرفة القاتل الحقيقي لياسين ، وأن استخدام الموال هنا قد جاء توظيفا للإشارة التشويق لدى المخرج ، لكن من الواضح أن نجيب سرور لم يقصد هذا التوظيف لأن الموال أن فرق المجاعة القديمة كان قوامها الجنود السودانيين ، ممرقة سلفا ، والمجاعة كانت تمثل في ذلك العهد أداة بطش في أيدي السلطة الحاكمة وما أرادته نجيب سرور من حذف كلمة السودانية يبدو وأنه تابع من منطق قوس فهو لم يرد إبراز صورة سيئة للأشقاء السودانيين كأدوات بطش وقتل .

هذا ويحدد الباحث الوظائف الدرامية التي برزت من خلال استخدام نجيب سرور للأغنية الشعبية في خلق الاحساس بواقعة ما يراه المخرج ودحض فكرة ما والكشف عن واقع الشخصية النفسية والتعبير عن أفكار الشخصية وكوجه فاصلة لحظة زمانية وحيلة ومثل مزاج نفسي خاص لدى المخرج وكوسيلة للإشارة التشويق والكشف عن رغبات الشخصيات وأجرا التمهيد لأحداث درامية .

● مسرحية قولوا لعين الشمس ●

مسرحية « قولوا لعين الشمس » هي المسرحية الثالثة في ثلاثية نجيب سرور عن « ياسين وببية » وتبدأ أحداثها بعد أن فقدت

« ببية » زوجها « أمين » الذي حل محل « ياسين » الذي قتل في الجزء الأول من الثلاثية المسرحية ، و« ببية » هنا تلتقي « بعلية » الذي يجل محل « أمين » مثليا محل أمين محل « ياسين » فجميعهم مخاض بطولية فهي تقول عندنا أرى عطية لأول مرة : أنا متهيل شفته ... أبوه شفته ... يس فسين وإزاي وامق ؟ أبوه فاكرة بس ناسية .

ويحدد الباحث نواحي الصراع في المسرحية في تعارض رغبات الشخصيات الأساسية ببية وعطية وأبنا « ياسين » أبنا « أمين » ، وأبنا « أمين » من « أمين » ، وأبنا « أمين » من « أمين أيضا » ، وحمى « حبيب » « أمين » ، والصراع هنا يكمن في تعارض رغبات تلك الشخصيات مع الظروف الاجتماعية القروية عليهم ، فهم جميعا يطمحون حياة كريمة تعنى بالآسنان وآدميته وكرامته لكن الظروف الاجتماعية تحول دون ذلك ، وأحداث المسرحية كما حددها نجيب سرور تجري فيها بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٦٧ عام الأزمة الكبرى ، أما الفكرة الأساسية في المسرحية كما حددها الباحث فهي « الحياة » ومثلة في الاختلافات في تنفيذ مشروع السد العالي وفي محاولة إجبار « حمى » على التجسس ضد بلاده لحساب أعداء مصر لكنه يرفض ليقبلوه كما تمثل الحياة في المثريين عن هزيمة يونيو سنة ١٩٦٧ .

● توظيف المثل الشعبي ●

ويحدد الباحث عصام الدين أبو العلا عددا من الأمثال الشعبية التي تم توظيفها في المسرحية وهي :

- (١) ضل راجل ولا ضل حيلة : أنا زاي ضل راجل ولا ضل حيلة
- (٢) الضرب في الميت حرام
- (٣) ان شفت احش قمر وان سرت اسرق جمل وان سرت اسرق جمل

أساسه يمثل إنجماً صيحاً نحو تأسيس مسرح له هوية عربية متميزة .

ومع ذلك ، يبقى الرأي أن هوية المسرح العربي لا تنفي شكلاً عربياً للمسرح ، بل تنفي في الأساس قضية السطوة السياسية والإجتماعي الذي يعيشه هذا المسرح العربي ؟ ماذا يقدم ؟ وإلى أي قوى إجتماعية يحتاج ؟ .

إن الإيجابية على هذه التساؤلات تحسم حيله وإتيانه وشكل المسرح العربي .

أما القسم الثاني فهو «درامية نجيب سرور» ، يضع فيه «د. الميوطي تصنيفاً لأعمال نجيب سرور في تماثل مع شكل الدراميات اليونانية التي كانت تقدم في احتفالات «الليبيات» و «الديونيسيا» ، والرباعية هي ثلاث مسرحيات تراجيدية يحتملها شخصية واحدة ، والرابعة «ساتيرة» ، أو ما يمكن أن نطلق عليه كوميديا . ويتبع «د. الميوطي مراحل حدوثه لسنتين وبيته من خلال أعمال نجيب سرور «دايسن وبيته» و«آه باليل ياقمر» و«قولوا لعين الشمس» ثم «بابيه وخبريني» . ثم يكشف بعد ذلك عن ذلك التناغم والتناسق الشديد بين ربايات اليونان (إيسخيلوس وبسولوكليس ويوريديس) ومثلثها عند نجيب سرور . وهرت ما يكشف عن جماليات بالديكتور الميوطي أن يتابع مراحل تطوره الفني من داخل أعماله ، جماليات الحديث والشكل ، أكثر من كونها فرداً فكراً عاجزاً ، على نحو ما انتهى كل تراجيديات اليونان .

في القسم الثالث يتناول الكاتب بالدراسة (الرؤيا) والشكل في «ديالي» محمود دياب» ودراسة تحليلية ، حيث يتبع لحظة المسرح التي قرر للاحو دياب القيام بها بوعي حتى انخرطوا فيها وتفجرت من خلال

والثقافة ، وأخص بالذكر منها ترجمته لكتاب «دعني الواقعية للماصرة» و«جورج لوكاتش» الذي يعد من ألمع نقاد أوروبا في تطبيق المنهج المادي العلمي على النشاط الأدبي والفني .

ودرسته الجادة ودراسات في المسرح ، تكشف عن قدرته المبدع في اكتشاف عناصر الجمال في الشكل الفني .

تنقسم هذه الدراسة إلى سبعة أقسام .

يناقش القسم الأول قضية «المسرح العربي يبحث عن هوية» ، فيبعد مقبله اضافية حول الإجهادات الخاصة بدراسة المسرح العربي بدءاً ببعض الكتاب الغربيين ، الذين يرون أن الدراما ليست من الفنون العربية الأصلية ، ثم رأى بعض الدارسين العرب من يرون نفس الرأي السابق ، ينتقل إلى رأي كل من نعيم القدوري (الجزائر) وعبد الكريم برشيد (المغرب) اللذان يحسمان رأياً بأن الشكل المسرحي الذي ورثناه من الغرب ليس هو الشكل الوحيد ، ثم يستعرض بعد ذلك رأي المحكم وتراجع بين المضمون تارة والشكل تارة أخرى ، وتجاريه في هذا المجال ، ثم أخيراً يتمر في رأي «د. يوسف أديس» وتجريته رائدة «الفرافير» ثم سعد الله ونوس في مسرحيته وحظه متحر من أجل «حزيران» ، وأخيراً يجسار عز الدين المدني في تونس ، ويوسف السامى في العراق بإلهام مسرح الدراما أي وضعها ضمن قوالب شيعية لا تتخرج عن السفسر ، أو الأراجوز أو عيال الظل ، أو حلقات الذكر أو الحكي أو الحلق والملاح . الخ . حتى يصل إلى القول بأن فونتنا الشعبية تصلح أساساً لإقامة مسرح عربي متميز .

وهذا الإنجهد لا يسعى بالضرورة لمرزة قومية ضيقة ، بل يسعى أن تتصالح هذه الأشكال المسرحية . لكنه في

بل يرى الأدب في علاقته جدلية مع الواقع ، علاقته تأثير وتأثر ، حيث يبلغ الأدب بالإنسان إلى مزيد من السيطرة على الواقع ، ومزيد من الحرية . والحرية هنا لا تعني إنطلاقاً في السلوك ، بقدر ما هي الوعي الجمعي (الذي يكشفه الأدب) بوجوب تطوير الواقع الإجتماعي بشكل دائم ومستمر .

وحق دواء الشكل ، استطاعوا أن يقدموا اكتشافات جيدة وعلاقة لعالمهم الذي يتعمق إليه ، تعبر عنها أعمالهم الفنية ، أكثر مما تعبر عنها دراساتهم النقدية .

يقف الأستاذ الدكتور أمين الميوطي في النقلة المتوسطة بين هاتين المدرستين ، فإنتاجاته الروائية والقصصية والقصص ، وديالي الشمس و دليل الطير الفريسي ، تكشف عن إلمامه بالبرجوازية المتوسطة وإمبارها الخاصة ، وتحقق بالضرورة علاقة جدلية بين الأدب والحياة ، أما إسهاماته النقدية فعلى الرغم من أنها لا تنهض برأى مباشر في قلب المجتمع ، إلا أنها تقدم اطروحات تنقسم بقدر وافر من الحساسية والجدية والإبتكار . هذا ، فضلاً عن ترجمة المتعددة

دراسات في المسرح

دكتور : أمين الميوطي
عرض : مجدى فرج

ما يزال الصراع الكبير دائراً بين المهجين الأساسيين في الأدب والحياة ، الأول يسرى الأدب نشاطاً ذهنياً لا علاقة له بالواقع ، والثاني - صل نحر ما أنجز معلنا العظيم له حين - يرى «أنا» و«أنا» من مظاهر الحياة الإجتماعية . لكنا يحتاج الإنسان إلى الماك والمشر ، لأنه يمارس العملية الفنية والأدبية بنفس درجة إحتياجه لمدرسه حياته واستمرار بقائه .

بتصنيف آخر ، هناك دلياً صراع بين المنهج السلفي المثالي في تفسير الأدب والفن والذي يرى العملية الأدبية نشاطاً متعالياً على الواقع لا يجب الرزج به في معترك الحياة ، وأصحاب هذا المنهج يهضون على تحليل الأدب من داخله ، وهم في الأغلب الأهم يبحثون في مجموعة توازنات شكلية جمالية داخل العمل الأدبي . وهم يتجولون من الإيمان بمدرسة الفن للفن إلى الإيمان بالشكل و«لغته» حتى المضمون ، ثم إلى الإيمان بالمدرسة البيوتية في النقد . أما المنهج الآخر فهو المنهج المادي (الملمى) الذي يسرى الأدب نشاطاً عقلاً من أنشطة الحياة ،

هذا الاندماج مأساتهم، مأساهة وانهمم الذي يعيشونه، وهو يرصد لحظات تطور الدراما من خلال الحدث المسرحي، ومن خلال الصراع بين عناصر هذه الدراما الرأسمالية، وتتحول ليالى حصاد عمود دياب إلى مدينة فاضلة حيث يستعيد كل طرف من أطراف الصراع قواه العقلية مؤتمنين بالثلل الأعلى وبالأمل في إشراقه المستقبل.

والواقع أن مسرحية ليالى الحصاد هي أكثر أعمال المسرح المصري إقتراباً من فكرة السامر التي طرحها يوسف أديس في نظريته (نحو مسرح مصري)، إنها أكثر إقتراباً من عالم السامر (الفراسخ) بالمرغم من تفجير الموهبة في عالم القرافير.

غير أن ليالى الحصاد تبقى في النهاية أطروحة كبرى، تجادل الواقع الاجتماعي تأثير فيه وتأثراً به، وتطرح من خلال هذا الجسد الخلاق رؤى والكسار إيجابية تقود المجتمع نحو الأفضل والأحسن والأكمل.

في القسم الرابع يدرس الكاتب مسرحه «رحلة حنظلة» للكاتب السوري محمد الله ونوس، وهي رحلة يمر بها حنظلة في تجارب عديدة لكنه لا يفقد حكمته وبصيرته، إنه شخصية أقرب إلى عالم الخرافات والفرافير والعيان والشار، وهي رحلة إلى الحكمة والسمو وإن انحسرت شكل الفلاس أو بعض ألوان الكوميديا المرزلة الرخيصة، لكنها هزيلة تكشف من قدره ونوس على البيئة التي الجيد.

يتضمن القسم الخامس في الواقع أهم أطروحه في هذه الدراسات المسرحية (شيكسبير) وألف ليله ولبيله إذ يجادل الكاتب بجرة البحث في العلاقة المحتملة والممكنة بين شيكسبير وألف ليله ولبيله من خلال مسرحيته «ترويض الشرسة»، فهو يرى أن هذه المسرحية أصولاً

في ألف ليله ولبيله، ولا يستبعد إمكان تعرف شيكسبير على بعض حوادث ألف ليله ولبيله.

يقول د. الميوسفي في ص ١٢١ «ولعل هذا يطرح علينا سؤالاً ما إذا كان الشيء الدقيق مجرد صفة، أم أن شيكسبير اعتمد على بعض الحكايات الشعبية الإنجليزية كما كان يفعل بمصادره الأدبية والتاريخية التي حوّلها إلى تراجيديات وتاريخيات، أم أن ألف ليله ولبيله ربما كانت المصدر الذي أخذ عنه».

كذلك يدرس د. الميوسفي ذلك التطابق بين جان (حلم ليله متصف صيف) وجان (ألف ليله ولبيله) وهو يرى تطابقاً رائعاً بين الاثنين، من خلاله يكشف إمكاناته إطلاع شيكسبير على الياالي الغربية.

هذه الأطروحة على هذا النحو تكشف عن تأمل بارع وغيايل تقدي مبدع، بل هي تحتاج في الواقع إلى فريق عمل من علماء الأدب والمسرح.

يطرح القسم السادس قضية المسرح السياسي، ولا يعنى به فقط ذلك الشكل الجليد من الدراما الألمانية التي نشأت في أعقاب الحرب العالمية أو في أمريكا إيسان أزمه ١٩٢٩ الاقتصادية.

يبدأ د. الميوسفي دراسته حيث نشأت الدراما الأفريقية متميزاً عن ذلك التناظر الطبقي الكبير بين طبقي الأشراف والعياد. وكان كتاب المسرح الأفريقي الكبار تيمراً أمريكياً عن إتيادهم الطبقية، وهو هنا يرى الدراما بمنظور التفسير المادي للتاريخ، كذلك يرى في المسرح الأريزيبي (دوعل وجه لعن شيكسبير) ذلك الصراع الحاد بين المجتمع الإقطاعي وبين المجتمع الرأسمالي الذي كان يسمى لتأكيد ذاته، سواء من طريق الثورة الفرنسية (بعد ذلك) ١٧٨٩ أو من خلال الوسائل الدسوسية في إنجلترا في

١٨٣٢. وأبرز التنازع على ذلك الملك لير حيث يرى ليها «جورج لوكاتشر» الحركات والإجتماعات الخلفية المنطية التي تبرز بشكل قوى إشكالية العلاقة الإقطاعية وإبهارها.

ثم يتنقل بعد ذلك لثقافة المسرح السياسي بشكله المتعارف عليه والذي نشأ في ألمانيا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وكيف واجهه صمويليت حتى تأكدت رسالته. ويرتبط هذا الفن المسرحي السياسي المباشر المخرج العظيم «دايرون» يسكتاور، الذي استطاع أن يعيد توطين الكثير من عناصر الفن كالأفلام السينمائية والسينما والالافات والشرائع الزوجية في عالم المسرح. وكانت تلك هي البدايات التي أنشأ عليها بيرغيت - فيا بعد - مسرحه السياسي التعليمي حتى وصل به إلى وضع نظرية جديدة لا تقف في الواقع ضد أرسطو أو تخطفه انتحازه الميوسفي، بل بعد ما تضيف إليه بعداً جديداً هو بُعد الوعي الاجتماعي في فن الدراما.

لقد هاجم بيرغيت كل أفكار المسرح الكلاسيكي... السطحي، الإيهام، الاندماج... الخ. يختصر فإن بيرغيت يكشف عن طبيعة اللعبة المسرحية وأسرارها الفنية.

ثم يتبع د. الميوسفي مسار المسرح السياسي في أمريكا بمنذلك وإنتقال الميوسفي من الفئتين إلى أمريكا لإنشاء هذا النوع المسرحي «كليفسود أوديت» (في انتظار اليسار) و«تشارلي وكو»... الخ.

بعد هذا التمهيد التاريخي يتنقل بنا الكاتب إلى دراسته المسرح السياسي في السوفيت المعرو، حيث يبدأ «بشار والزيوت» لاقتريد فرج، إذ يرى فيها مسرحاً تحريضياً يستفز الجمهور إلى التحرك ضد الرأسمالية التي نسجت غيوط

مؤامره فلسطين، وضد الإمبريالية، والتنازية الصهيونية الجليدية، صميا إلى تغيير هذه الظروف بالقوة.

كذلك يرى في مسرحية سعد الله ونوس «حله سمر من أجل» حزينان تحريضاً واستغزاً للمخرج حيث يجد طرماً حاداً لقضايا الجوعرية المجزأة التي يتألمون عليها، في الداخل والخارج، ما، ضد قوى القمع التي تخرج في نهاية المسرحية من بين صفوف المتضررين لتكم الأصوات الحرة التي إندلعت من فوق عتبة المسرح.

ثم أعبراً يناقش مسرح الحركات في لبنان، الذي يسمي إلى الوصول إلى وهي مشترك لسطيات الظرف والواقع، وهو ما كان في الدوام هدف المسرح السياسي.

يتضمن القسم السابع قراءة جديدة مسرحية هاملت فتاع هاملت، إذ يرى أن هاملت قد قرر أن يرتدي نقاباً ليوابه به الفساد في المملكة، وهو بالشبح يتخذ قراره، أن أظاهر بغرابه الأطوار، (الفصل الأول، المشهد الخامس، ١٧٢ ص ١٨٦). بهذا يعيش داخل هاملت هويتان متضانتان: وجه يواجه به وجوه العالم، وذاك الحقيقية التي يخفيها عن الأنظار. غير أن المفارقة الهامة كما يرى د. الميوسفي أن هاملت يرتدي نقاب الفساد العقل، في حين ترتدي الشخصيات الأخرى نقاب البراهمة. وتحت هذا القناع يظل هاملت النقاء الكامل، والآخرين الفساد كله، إنه يقب المصير طهرأ ليطن وهو يمثل دورين: دور الجنون، ودور السراصد للملح، ول تردده بين الدورين يثبت هاملت أنه مثل واقع.

هذا المدخل التقدي يعيد د. الميوسفي قراءة هاملت. حتى يصل إلى أن تراجع هاملت بين العقل والجنون، وبين التبل

ولم يغنى الرجل المجهول ذلك
عن نفسه ؛ بل يؤكد قائلاً أنه
كوبها من قوت يومه (لكيبا تقنات
الروح) .

قراءة في مسرحية
محاكمة رجل مجهول

مسرحية : د. عز الدين اسماعيل
عرض وتحليل : أحمد عبد الرازق أبو العلا

يبدو في مظهره دمثاً ؛ لكن دماثة
قشرة . . .

روح القدس الأسود في
أعماله
روح النعمة .

يطلب بالأسئلة الساذجة البلاء
 كي يخفي عنا مكره
 يسأل دوماً عما لا يعنيه
 يستوقف من يلقاه في أي مكان
 فيشتت بالأسئلة المسمومة عقله

ونرى القاضي ينالش الرجل
المجهول عن الأسئلة التي كان
يسأل الناس عنها ، فيحدد هذه
الأسئلة في سؤال واحد :

— أى الطرق يسلكها للوصول إلى الجمع الخاشع في القاعة التي أتى إليها .

فأثلاً :
حاول هذا السيد أن يتسلل بين
جموع الناس البسطاء
في كاتبة

يسألهم عن مآكلهم ؛ عن مشربهم ؛ عن مسكنهم ؛ ويبنى

و يؤكد له القاضي أن ذلك يشير

ويواصل المذبح إغماصه للرجل
المجهول قائلا:

ويواصل الإدعاء إمامه إلى
الرجل المجهول محمداً أنه تين أن
للمتهم أنصار في بلدان أخرى ،
ورفضوا الصائم كله واعتزلوا
بشتردهم ، وهم يرفضون كل
شيء ، ولا شيء سوى
الرفض ، ويسأل القاضي عن
علاقة ذلك بالتهم ، فيجد أن
اتهم رفضوا ما بهم ، يعني أن
يفار نظام الكون لتسود
الفضيلة

وفي هذه اللحظة تدخل امرأة
إلى المسرح صارخة على ولدها :
ويل لو أحمد . . ويل لو أحمد

* مما سبق - ومن خلال السرد السريع لأحداث الفصل الأول - نلمس ذلك الصراع بين الشخصيات ، فالحال المحمولى

يُقال أن يضم الناس إلى صفه
من أجل إثبات وجوده الإنسان
لوجوده مرتبط بوجودهم
روحية مرتبط بهم .

ولكنه يفاجئهم بذلك
الحكمة ، التي شككت
أحاديثهم ، آتية شكل المرام

ومعينة التحدي ، من أجل تثبيت
الأعنام واحداً في نهاية الأمر .
لقد تمكنت أن استحضرت كل ما
ذكره (الذعر) من إلهام ضد

المرجل المجهول - الذي أصبح
متهما - بهدف التعرف على طبيعة
النسراج القائم وكذلك التعرف
على المسات الحقة لما يدور

حول الشخصية المحورية وأهـ
بها شخصية (الرجل
المجهول) .

النسبى يحاول تليفيق التهم
(الرجل المجهول) وبين المدعى
انصراف الأكثر ضراوة بين التهم

لقد فقد هاملت - في الدراما
الاليزابيثية - وضعا اجتماعيا
محرمنا وأجبا أن يحظى به ،
على نحو ما فقدت اليكسرا في
الدراما الإغريقية وضعا
المحترم ، وقد سمع اليكسرا
الاستعداد وضعا الاجتماعي
المفقود بواسطة وسائل مباشرة ،
فيما تناوهره أو تأسر ، أما
هاملت - حيث حاش في عصر
فيلد - فقد استخدم للتأوهر
والتأثر متوسلا للوصل إلى
حقيقة مقتل والدك ، وحسنا
يقضي على هذه الحقيقة يلغى عن
نفسه ذلك الفتح البنيء الذي
تحسب به عصره الجديد ، ويعود
سيرته الأولى ، حيث الطهارة
والنقاء والتبلي والقسمة
الجمهوريّة التي تسم بها
شخصيّة . وما موته في النهاية
على إحتجاجها صار ضد هذا
صور الفن الذي عاش فيه .

إن القناع هنا مجرد وسيلة
لإكتشاف القواعد التي تحكم هذا
العالم المأجّن العرید ، وما كان
يستطيع أن يتعرف على هذا العالم
بغير هذا القناع .

لقد رحل بنا د. العيوطي ضمن عوالم مسرحه عديدة، شديدة التنوع والخصوبة، وأينا فيها معه العديد من عناصر الخير والجسمال في المسرح الأفريقي الأوردي (عصر النهضة) والمسرح العربي، وهي رحلة تتميز بالإفادة والمثله معا.

للرجل ؛ على غير حقائق يقينية ونواعيل سلسلة الأحداث المنطقية لمعددة المسرحية لكي تكمل الخطوط الرئيسية لها ؛ وذلك يمرض أحداث الفصل الثاني والأخير والذي كتب تحت عنوان (الغراع) وكما هو واضح ؛ فإن هذا الفصل يعتبر الرد الفعل على الفصل الأول ، كون أحداث الأول تقوم على الإهمال . ولكن من سيكون مثلاً للذئب من الرجل المجهول ؟

● الرجل المجهول - في هذا الفصل - يهدف للقاضي أنه يشعر بالفطنة لأنه قد عرف نفسه صفة خاصة لا تكن له من قبل وهي صفة الإهمال بحجرة ، ويستشعر الرجل المجهول (التهمة) متحدثاً إلى الجمهور :

موقفنا هذا يسانده ليس جديداً . رجل من أبناء الشعب (ويشير إلى نفسه) . منهم بإسم الشعب (ويشير إلى الجمهور) . ليس جديداً لكن يبدو أن النسيان عما آتار الماضي قد حصل الآن أذكركم ، سأذكركم .

ويضاهي المسرح حتى عمله ؛ لئلا شخصيات جديدة تزيد من حدة الصراع أو - بمعنى آخر - تلون فكرة الفصل الأول ، تأن هذه الشخصيات متصارعة مجسدة أمام العين تلك الغرائز بين ما يحدث اليوم من ظلم وإضطهاد وما يحدث من محاكمة للضمير الإنسان الواعي - إن صح التعبير - وما أحدث بالأسس .

- فنجد المسرح ويضاهي حتى عمقه فيكتشف المشهد من جمهور غفير يجلس في صحن جامع ؛ ملصاً حول زاوية المسجد ، ونسرى الراوي يقص عليهم إحدى الحكايات من ملك الفرس الأعظم (جشيد) ؛ على البعد ترى شيئاً بسيط الظاهر مهيب ، ستعرفه بإسم (أبى ذر الغفاري) .

- في هذا الفصل يتعرض الكاتب د. عز الدين إسماعيل لشخصيتين ، من شخصيات التاريخ الإسلامي ، كما لها موقفاً عدداً تجاه السلطة ، بمعنى أنها كانتا يمثلان الضمير الواعي - في ذلك العهد - وقد لاقا من أنسوان الأضطهاد والعذاب ما جعلهما ضحايا للوحى الذي يكشف عن مواطن الخراب . هاتان الشخصيتان هما : أبو ذر الغفاري وسعيد بن جبير

● بلأى الكاتب إلى التاريخ ليعطى عليه بعض ضحايا الحضرة والعمدة إلى التاريخ لها أسباب ثلاثة :

ثمة وأسباب عامة وأسباب تتعلق بالوئاس الوطنية (١) . - والشخصية الأولى وهي شخصية دأب ذر الغفاري؛ تعتبر المعادل الموضوعي - إن صح القول - لأزمة أو لشخصية الرجل المجهول «السهم» والذي يمثل في المسرحية - وكما ذكرنا - رمز الضمير الواعي الذي يحاكم . وكذلك شخصية سعيد بن جبير فالأول كانت لشفقة حياله - كما جاء في التاريخ - تكمن في هذه المميزات : وما يبرر أن عدلى مثل أحد ذهباً ؟

لقد عرف طريقته في انشاق المال بالأ يستأجر به قلة ، فأنكر على عثمان بن عفان وعلى ولادة بنى أمية أمثالك القصور - والضحايا ؛ ودعا إلى حق الناس في أموال الملوك ؛ وحشد أن الإسلام لا يجارب الثروة المملعة والخاصة وإنما يجارب تجرد بعض الناس منها ، وتجمعهما في أبهى بعضهم ؛ وبذلك أطلق عليه الاشتراكي الأول .

- ونسرى في هذا الفصل الصراع بين أبى ذر الغفاري الذي يمثل (البسار الإسلامي) ومعاوله بن أبى سفيان الذي يمثل (اليمن الإسلامي) فمعاولية يوجه اتهامه إلى أبى ذر فكلاًه :

تدهو الناس إلى الفوضى وتزليهم ضد الولي . . . فبره عليه أبو ذر قتلاً :

عاوليت عليهم كي تستأثر أثت وأمثالك بالثروة

وعسوت الناس جباحاً في الطرقات .

فلا يملك «معاولية» أن يفعل شيئاً لأبى ذر مقابل هذا المجموع حتى لا يغضب جماعير الناس المتضيقين حوله ؛ لم يملك إلا أن يوجه إليه مهمة اعتناقه ديانة (مزدك) وهي ديانة من يعتنقها يعتبر مروقاً من الإسلام ويقتل موته ، ولكن الغفاري يقضى عن نفسه التهمة .

فلتعلم أن لم أخرج من دين الله لم أعلم من أحد شياخير رسول الله

عاش رسول الله فقيراً

هذا مثل الأمل

ويُصر (معاولية) على إتهامه فتكون نهاية الرجل الضيق إلى الرزية في الصحراء هو أوسرته ، حيث قضى حياته هناك وبقي مسجداً وعاش حتى مات هناك .

● وتأت الشخصية الأخرى التي تمثل - كذلك - المعادل الموضوعي لما يدور في نفس الرجل المجهول ، أولاً يصادف الفعل الحقيقي عند الشخصية ؛ وأقصد بها شخصيته (سعيد بن جبير) والتي يحدد المؤلف موقفها لحظة مواجهتها للحجاج ؛ سعيد بن جبير قد حاكم ظلم الحجاج بالسيف والكلمات ؛ فما كان من الحجاج إلا أن استعده إليه ليرى أمره ؛ فسأله الحجاج عن سبب عروجه عن طوره فيقول له سعيد :

من أجل الناس خرجت من أجل المظلومين المتذخرين من عقد الستم الحوف

- ويشهد الصراع بينهما ما يعمل الحجاج يأمر السيار بأن يقطع رية (سعيد) ويتم تعذيب ذلك ويعلم سعيد بالسيف . وبعد أن يعرض لنا المؤلف ذلك الصراع الذي قام من قبل

بين أبى ذر الغفاري ومعاولية ؛ وبين سعيد بن جبير والحجاج بعد أن يمرض لنا هذا من خلال البطل الرئيسي ، يتسائل في نهاية المسرحية :

هل أهدم ثقياً في الصحراء مثل أبى ذر ؟ أم أهدم قتلاً بالسيف مثل سعيد بن جبير ؟

هذه النهاية تجعلنا نضع أبديتنا على إجابة السؤال الذي تطرحه المسرحية : هل من الإهمال ما يقع على كل عقل واعي يمر من وجهه بأى صورة .

● الرجل المجهول والإقصاع الشرايبيدي المصغر :

● لو اخترنا (الرجل المجهول) رمزاً للإنسان ؛ فلنأنا سنجد يجاهد ليحقق أحاسه بأخيلة الإنسانية من حيث أنها قيمة ، يتزعمها من الواقع الخاوي الذي يحيط به ، ولكن رغبة الانتزاع هذه ورغبة الخلاص لا تجهد في نفس الإنسان الوسائل التي بها يستطيع مواجهة هذا التناقض القاتل لأمنته ، وذلك هي المسألة التي تكمن من وراء موضوع المسرحية ؛ ولكن (الرجل المجهول) يلجأ إلى التاريخ - كما أراد المؤلف - ليذكر أحداثاً أراد أن يطالبها بالواقع الذي يعيشه ؛ فبمثل ما رمزاً لكل ما يحدث ، ولكل ما نؤمن إليه نظرة من رؤية الظلم والحرية والمساواة ومقاومة الظلم وغير ذلك .

وهذا ما يظهر لنا الصراع القائم بين شخصيات المسرحية . فأحداث المسرحية تشير إلى الغفاري المبعود من الأسئلة التي قد تاعد طابعاً جديداً غيراً عن علاقة الإنسان بنفسه وبسلطته . وكذلك بين أن يكون الإنسان حر الإرادة وبين أن يكون أسلوب الإرادة ؛ كل هذه الأشياء تطرحها أمانتنا المسرحية ولكن في نطاق محدود من التجربة الإنسانية المتكلمة .



● ومنحاول الأقتراب من الشخصية المأزومة - التي تدور حولها الأحداث وهي شخصية الرجل المجهول ؛ ولكن قبل أن نقرب لنا أن نتساءل : أين كان الرجل المجهول النسبة ؟

— هناك في المسرحية — ومنذ
البدائية — صوت تتردد كلماته من
خلف الكواليس ؛ وهذا الصوت
هو الذي دفع الرجل للظهور أمام
الناس عندما لم أن الصحة ظلمت
ولابد لها أن يفتقرا ؛ وكان هذا
الصوت يمثل الرمز ، رمز الخوف
من المواجهة الكامن في نفس
الإنسان ؛ ولكنه في النهاية يفتقر
مواجهة الناس والسلطة متخلصا
من هذا الخوف الذي يتمثل
أمامنا — على المسرح — على هيئة
صوت نسمعه ولا نتمكن
منه.

نسمع الصوت الخفي يأتي من
خلف الجدران :
قد آن لنا بولندي أن نتكاشف
لقد كرس حياتك
علمتك ما أهرق
ووهبتك غيره أياها
لكي لا أرضى لك أن تبقى الممر
حيثما في قمقم نفسي .
الدنيا واسعة والعالم رحب
والناس هناك يتظنون
وعلل مبدأ أنا نفترق الآن
لكن لا بد ...

ويقف التهم المجهول حل
غيبية المسرح لكي يحدت
الناس : وهم يسمعون فلأهم
أن مثل جلد لكي يكتف
يحدد هم مهت التي تخرج
أطوار الوهم ، وتدخل في إطار
آخر وهم محاولة البحث عن
تكررت الرجل المجهول ، يمث
الرجل المجهول عن نفسه من
خلال رغبته في الحدث إلى
الناس ، ولكن الصوت القابع
تلك أجسادنا يحدده من أن
تتملك شهوة أن يتكلم أو يلقى
بالكلمات الجوفاء الرنانة حين
يلقي الناس : وتبدأ شخية
الهم تنضح أمساها وريدا
تصيح أن لها أمساها الأساسية

التي تكمن في رغبة تحرور الروح
من شيء مجهول يجعلها تشعر
بقيد ما ، ولا تتلك أمامه إلا أن
تصرخ رغبة في الحرية .

ويظل الرجل المجهول يتحدث إلى الناس وهم يسمعون في ضجر وضيق وهو يحاورهم رغبة منه في التعرف عليهم والتخلص... في الوقت نفسه - من هذا الصوت الذي يطارد من خلف الجدران والذي يعتبر (التيمة) الرئيسية التي تتردد على طول الفصل الأول وعلى وحل صيني أنا نتفكر الآن لكن.. لا بد ..

... وكما هو واضح من تكرار هذه العبارة ، أو هذا الصوت للرجل لا تراه العين ، أنه - على الانعراض - يتخذ قيمة رمزية في الحياة الفعّلة ، والقيمة المتخذها ككثير يتهدى به على الصاور الأساسية لخصيصة الرجل الجيول : الشخصية الشخصية الرجل الجيول شخصية مجردة ، ولن نعتبرها بصفة ثابتة شخصية إنسانية - فقط - ولكن مستخدما رمزاً لرويا شمرية نجد أن تلك العبارة الجدة التي تقوم عليها المسرحية هي فكرة (خلاصة الإنسان بالمجتمع) ، وكذلك السؤال (الإنسان تطرحه المسرحية : هل من قيم الأهم ؟

• ومع أن هذه المسرحية قد انجذبت من الأسلوب التيسيري شكلاً ما ، إلا أنها اعتمدت على الشعر الغنائي الرمزي في إبراز الفكرة العملة ، وأقول أن د. هز الدين إسماعيل قد استطاع أن يحقق المعادلة الصعبة وهي تطور المجرى لديه ونحوه إلى صورة حقبية ، تطرد نامية نحو الحلة .

•• رسم شخصية الرجل المجهول :

• نضع أيدينا - وعند
البداية - على أبعاد الشخصية
الرئيسية في المسرحية وهي
شخصية (الرجل المجهول)
نحدد د. عز الدين أسماص.

يرسم تلك الأبعاد على لسان
البطل ذاته .

نسمع البطل يقول :
لا أدري أين وكيف ولدت .
لكني لست لقيطاً
فلقد أخبرني أن جئت إلى الدنيا
بطريق شرعي

— نهنا نلمس أحساس
الشخصية بالفريه وبالله انتفاء
وهو في مقابل هذا يجدد رغبته في
أن تتحرر روجه .

هل يمكن أن تتحرر روحى
بالهبة ؟
فأنا عندئذ أرفع صوتي ، أصرخ
في كل مكان
وأقول لكم ولكل الناس بصوت
يصنع كل الأذان
أنا حر ، أنا حر ، أنا حر !

والمؤلف قد رسم الشخصية
على طريق شخصية أعصرى -
ثانية - وهذه الشخصية الثانية
تتحدد إلهام شخصية الرجل
المجهول في عدة نقاط
وهي أن الطير رومتيكى
جاسوس ، مجرم ، خائن
وكل هذه الصفات يتفهمها
(الرجل المجهول) عن نفسه
قائلاً :
حاشا : لتكن ظلمتى
تغلغلي في وجهي كلمات لا أهتم
بمتابعتها
وعشاشي

فزعهم إلى روميتي
فزعهم إلى جاسوس
فزعهم إلى جرم
فزعهم إلى خائن
وهكذا تعجب على نفسك .

ونستمر مع الشخصية
الرائية لنجد لاملها تضعف لنا
أكثر من لسان الله ، وهذا هو
أول عيب يشك تصرف على يمد
الشخصية الماضي . وتزدري
الشخصية ما بين اليد
الإجتماعية والنفس على غير
استقرار ، القابل يمدن أن أمه قد
مستات ليك الحرب ثم يعود من
جديد ليؤكد أم مازلت حية .

معبراً بذلك عن رغبته
الحقيقية الكامنة داخل نفسه في أن
يكون انساناً بمعنى الكلمة ، وهو

إنسان مثقف يتخذ من الفكر قوتاً للروح وهو صاحب مبدأ يرغب في التغيير من أجل الأحسن وهو يوضح هذه الرغبات عن طريق الإسقاط الفعل لما يحصل في نفسه من أحاسيس على شخصيات تاريخية، أحست بنفس إحساس الذي يعيشه الآن وهو الإحساس بأنه متهم لا شيء إلا أنه يرغب في التغيير وعدم الخنوع يقول :

بل كان ابن جبير صاحب همه
حاول من قبل التغيير بينه
لكن يد البطش الحجاجية كانت
أقوى ..
وواصل :
لكن ابن جبير ما كان سفيهاً
بل صاحب مبدأ ..
وهذا المبدأ ألزم نفسه ..

— تلك السمات — في الحقيقة — ما هي إلا استجابات نفسية لفعل داخل تعيشه الشخصية المحورية ؛ وفيه شخصو السرحية ، شخصو الثانوية تدفع بالشخصية المحورية نحو النمو الدراسي ، محددة لها بعضا من طريق الحوار الفعلي والصراع القائم ؛ وهم أن شخصية السرحية تدور حول رجل مجهول النسبة إلا أن المؤلف استطاع — من طريق تحديد أبعاد الشخصية — أن يحدد لنا هذه الشخصية لتصبح أمثالا حية نابضة متحركة داخل العمل الدراسي وكأنها رمزاً للحقيقة عامة . حقيقة الوجود الإنساني .

••• الأسلوب :

• يتراوح أسلوب المسرحية بين التلويح والمبالغة ، فالنتيج يتناسب مع طبيعة الشخصية المعترفة نفسياً ، وفي اعتقادنا أن أسلوب المبالغة أكثر تأثيراً على التطور الدرامي للفنمين في المسرحية ووضوح الشخصية أكثر من خلال صراعاتها بتضخ تلك من الحوار التالي :

المتهم : لا ترفع صوتك يا سيدنا ما زلنا نتحاور ..

الرجل : كلا .. سأصيح ، سأصيح حتى يعرف

هذا الحشد حقيقة أمرك
فأنا حين رأيتك من أول نظرة ..
أيقنت بأنك جاسوس
التهتم : يا سيد أنت تثير !
تلقى في وجهي كلمات لا ألهم
معتابها
فأنا لا أدري هل أقبل ما تذكره
من أوصاف ..
.. لي أم أرفض ..
قل لي يا سيد ! لكن دون صراخ
من فضلك
أيها أعظم شائنا ، الرومانيكي أم
الجالسوس ؟
الرجل : أو تشرح أم تصنع
الجلل ؟
التهتم : إلى السهل كي أهرق .
الرجل : بل تسخر من عقل ..
التهتم : حاشا له
الرجل : تصنع الجلل كي تنكر
فيها بعد
التهتم : أنكر ؟ أنكر ماذا ؟
الرجل : تنكر جرمك .

— عن طريق الديالوج تتطور
الشخصية وينمو الحدث ،
والمسرحية اتخذت من الصيغة
المسرحية أسلوباً لها . فقد
اعتصمت على التفعيلة الواحدة
دون الالتزام بقافية معينة ، ولو
أن الالتزام بالقافية — في بعض
الأجزاء — كان يأتي فيها ليثبه
السجع .

والشعر يعتبر قضية مسلماً بها
على اعتبار أنه أداة أخرى من تلك
الأدوات التي تعطي مزيداً من
القوة على المسرحية ، فالشعر
وسيلة بلوغ غاية ، وليس في حد
ذاته هو الغاية ، ولا فقد العمل
وجوده كنداء متكامل ، وكان
من الأحرى لنا أن نقرأ ديواناً من
الشعر على أن نقرأ مسرحية
شعرية تحمل من هذا الفن اسمه
وشكله لفظ ، وتجد كل البعد
من فنية الحقيقة ومضمونة الذي
يحفظ بقية دائمة لا يهين
ولا تلين .

الهوامش

• اعتمدنا في تحليل النص
النشور عن الطبعة الأولى

لمسرحية (محاكمة رجل جهول)
د. عز الدين اسماعيل —
سلسلة — المسرح العربي — الهيئة
المصرية العامة للكتاب —
١٩٧١ م . وكان المؤلف قد
أصدر طبعة ثانية من المسرحية
ضمن سلسلة (المسرح العربي)
بإمارة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٦ م ، وقام فيها بتعديل
بعض المواقف ، بإحلال
والإضافة ، وتلك المسألة تثير
اشكالية مطلقاً هذا السؤال :
هل العمل الإبداعي يمكن تعديله
بعد فترة طويلة من النشر ؟ وهو
خلق إبداعي يرتبط بالحقبة
حضارية خاصة تحكمها قوانين
ختلفة بالضرورة ؟ مجرد
سؤال !

(١) فكرة المسرح — فرنسيس
فرجسون
(٢) صيوب التاليف
المسرحي — ووتركير — مكتبة
مصر — ص ٣٥ .
(٣) فرنسيس فرجسون —
الرجع السابق ص ٣٨ — ٣٩ .
(٤) المرجع السابق — صفحة
٤٠ .
(٥) المسرحية من أسن إلى
اليوت تأليف : ريموند وليمز
(٦) راجع جلال العشري —
جيل وراء جيل — المركز الثقافي
الجامعي — ١٩٨١ م من صفحة
٣٣ إلى صفحة ٣٤ .
(٧) يمكن التعرف على هذه
الأسباب بإضافة ، بالرجوع
إلى كتب : دراست في
المسرحية — د. أحمد سمير
بيريس — مكتبة الحرية الحديثة
جامعة عين شمس — ١٩٨٨ م —
من صفحة ١٠٨ إلى صفحة
١٤٦ .
(٨) هذه المسيمات للشرطة
فقط — بين موقفين مضادين ،
أو لهما من فكرتين يبدوان في
ذلك واحد ، ولكن لكل منهما
رؤية خاصة ، وطريقة نظر
ختلفة وربما يكون لهذا التقسيم
دواهي سياسية أو أيديولوجية
أكثر منها فنية .

ملاحم كلاسية في تحولات اخناتون

مسرحية : احمد سويلم

نقد : د. محمد نجيب التلاوي

طرح «سويلم» بعض الملاحم
الكلاسيكية في مجالته الدرامية .
كما سنرى ..

وإذا كان شكبير قد بدأ الخطوة
الثانية بنجاح والقتار ، فأنا الآن
في حاجة ملحة لن يبدأ خطوة ثالثة
في مسرحنا الثعري الذي يدور في
فلك الموضوعات التاريخية . غالباً —
استلهاماً أو توفيقاً للتراث ،
وأصبح مصيد الواقع تلك
الإسقاطات المتشائمة عبر
الموضوعات التاريخية .

ومذ أن ترجم «عالم مطران»
مسرحية «عقل» لشكبير وقد
فتح الباب للإبداع في المسرح
الثعري ، فكتب شوقي ثم صلاح
عبد الصبور .. وغيرهما ، وكنا
نتوقع تنوعاً تدريجياً للموضوعات
المتناولة ، ألا أننا وجدنا
الموضوعات التاريخية هي السيطرة
عند شوقي وبكتير وعبد الصبور
والبيان وعبد الرزاق عبد الواحد
وفاروق جويعة وأحمد سويلم
واتس داود وشوقي حيس وعبد
إبراهيم أبو سة (..) ومثل هذه
الكثرة الإبداعية التي وقعت أسيرة
للموضوعات التاريخية تثير الكثير

عندما كتب «جون درايدن»
مسرحيته الملوثة بـ «كل شيء في
سبيل الحب» والتي حاول فيها أن
يعيد كتابة مسرحية «التطويز»
وكليوباترا» مستفيداً بالتصميم
الكلاسيكية ليلخصها — على حد
نعمه — من القوضي الدرامية التي
أثارها شكبير في مسرحته ،
لشلت المعاملة على الرغم من
امتناع النقاد لها آنذاك ، بينما ظلت
مسرحية شكبير في وجدان
الاستاذية كلها ، وسبب الفضل أن
«درايدن» اعتقد أن التصاميم
الكلاسيكية ستكون له النجع حتى
لو تجاهل رؤية عصره الفلكي
وتناسى أن التراجيديات الكلاسيكية
هي في جوهرها رؤية تعتمد على
اليقين ، بينما كان عصره عصر
تشكك وتحيط (بينما استطاع
شكبير أن يترجم المحيط الفكري
لعصره ، وأبدع شكلاً مسرحياً
جديداً يعتمد على مبدأ التقابل
والجدل)^(١) . وأحمد سويلم في
مسرحيته الثعري «أخناتون»
استطاع أن يوقف التراث التاريخي
للتعبير عن هموم عصره . وقد

من التساؤلات ، هل هي محاولة لعلها تانهم بعدا حضاريا أو فلسفيا يمثل في ربط البعد الفكري بالتركيخ ؟ أم كما قالت - مباد صليحة - هو حينئذ لسوكتيات فترات حضارية شديدة لإصافة لمرضاها على مجتمعنا بحدودى الأصالة ؟

وهل هي محاولة لتحيز سلاسل المسرح الشرى المرمى ؟ أم هي عدم قدرة من الشعراء على مسرحية اللوحة الشعرية ؟

ان ارتباط المسرح بالتركيخ ارتباط قديم قدم هذا الجنس الأدبى الذى صاحب الإنسان فى حضارته القديمة والمعاصرة ، واعتماد كتاب المسرح الشرى على التاريخ ينجح محمود ... ولا سيما أنهم يربطون بين الموضوعات التاريخية ، وبين واقعنا المعاصر فى محاولة لتحقيق التوازن بين طرفى الأصالة والمعاصرة . وهى نظرة محدودة لجمع طرق الأصالة والمعاصرة هذه الطريفة ... ولكن ... ان تكثر هذه المحاولات فهو الأمر الذى يحتاج منا الى وقفة معها كان استمعنا لذلك البهيج ، فلاننا لا نريد ان نشاور داخل دائرة مغلفة معها كغنى حسناها ، لا نريد ان نكرر لغة المقدمة الطللية فى قصيدتنا العربية القديمة ، ومن هنا نطالب كتاب مسرحنا الشرى ليحرمكوا إلى الخطوة التالية وهى ان يرسموا الواقع الى مستوى جلود التاريخ ، ولا يقتضوا باستلهم التاريخ او توظيفه فى اسقاطهم (لأن سياتى الحاضر لما شكلته التى تحتاج الى معالجة درامية واحية ، بدلًا من الاسقاطات التاريخية الرافزة ، المزمرة من الواقع العربى الآن مسرح رائج ومتر مبتذلة ومغلوقة ولا مغلوقة (١) ؟

ان الغلبة نفسها عند رواد فننا القصصى الذين تجرؤوا شرات الضعف والاضطرابات وكانت مادهم القصصية المفضلة ... ولى مرحلة فنية متطورة تركوا الاتجاه التاريخى او استلهموه بطريقة أكثر فنيا فيما بعد بندرة ، لأن بناء القصة

التاريخية اسهل من غيرها ... وقياسًا على ذلك فانى اعتقد ان اتجاه كتاب المسرح الشرى الى التاريخ انما هي عدم قدرة مسرحية الموهبة الشعرية - غالبًا - ، لأن الموهبة الشعرية بمفردها ليست مؤهلة لكتابة المسرح الشرى ، فمسرح شوقي سيظل حبيس الكتب للقرأة لغلبة الزعة الفنية عليه ، ولأنه انظر الى الإبداع المتفاعل مع مفاهيم الحياة . ان المقصود هو الخيال الشعرى ، والتعبير الشعرى وليس مجرد النظم ، ولناخذ من الشعر ما يفيد البناء المسرحى ... ومن هنا ننظر اصحاب الخطوة التالية للسيطرة على التجربة الحياتية ، ونحوها الى غط من التوثيق لتحقيق الموازنة بين الموهبة الشعرية والقدرة الدرامية التى تعتمد على الحوار الجليل لا مجرد الحكاية .

ولعل ما دعائى الى التوقف مع التساؤل السابق تلك الملاحظة التى استوقفتى عندما تناولت مسرحية اختناون ، وتداعت الى المحاولات التى سبقت وسوليم ، وتحملت من واختناون ، موضوعها ما وهى :

١ - اختناون وتفرقت (١) : لعل احد بائس ، وهى مسرحية شرعية ١٩٤٠ ركز فيها على اختناون الشائر الباحث عن الحقيقة .

٢ - حكمة اختناون : (٢) .

ج . جبراهم ، ترجمة صليبي للمصرى ١٩٦٢ ، وركز فيها على الصراع بين مستلزمات السلام ومطالب الحرب .

٣ - سقوط فرعون : لألفريد فرج .

٤ - اختناون : اجبالا كريسق .

٥ - ملك من شعاع : لعادل كامل ، وركز فيها على الجانب الروحى والصلى .

واذا كان الرمز اللغوى ثابتًا فان دلالة تتحرك وتتغير من عصر الى عصر ، وكذلك الحدث التاريخى ثابت التفاصيل ، ولكن كل عصر يفيد منه بشئ نسي بحيث يختلف فى مفهومه ،

وتوظيفه ، وكذلك الأمر أيضاً بالنسبة للكاتب الذى يتخير رؤية بعينها ، فليس معنى ان وسوليم قد سبق بمحاولات كثيرة - واختناون ، ان الموضوع مكرر او محاد ... بالطبع لا ، لأن لكل كاتب رؤاه الخاصة ، بل الاختناون نفسه حق على مستوى الفأرى الذى ينقل العمل الفنى ، والعمل الفنى هو فى حقيقة جلوه وتجزئه مجموعة الفقرات فى مراحل زمنية مختلفة . ومن هنا قد اختناون ، وسوليم جاء حاملًا رؤية خاصة لأحد سوليم الذى يمكن رؤاه للواقع مجسدة فى توظيفه التاريخى متعلقا .

وشراء شخصيته واختناون كان سببًا فى كثرة تناوله وتداولها بين الكتاب . وسوليم هنا تناول صراخهم كل انسى هذا الصراع بين المادية بمخاطبها المادية وناعية ، وبين الروح وحاجتها الى العقيدة من ناحية اخرى ... ومن خلال استعراض هذا الصراع ركز وسوليم على فكرتين اخلاقيتين من واقعنا المعاش وهما :

○ فكر التنسالى الحكيم .
○ لكسرة استمرار السدين والتسروا .

وليس معنى ارتباط الفكرتين بواقع معاش اننا نستحيل النص المسروحى الى واقع تاريخى وحضارى ، بل اننا نحاول هنا ان نحيل المسرحى الى عناصره الفنية فى واختناون الى عناصره الفنية فى غير معزل عن الفكر الانسانى ، لأن البحث عن توثيق معاصر للتوظيف الترانالى للمسرحية صحيح العمل ، ويجعلها امكانات الفنية التى يمكن ان تمتد الى ما بعد هذا العصر ، لأن وسوليم يتجادل بوى مع الدلالات الساكنة فى عصره ، وانى يمكن ان تكون فريضة لاكتساب دلالات جديد فى عصر اخر ، ولأن النص المسرحى هنا غنى بنواحي التجربة الانسانية على المستويين السطوى والشعوى ظاهريًا ، وعلى مستوى الصراع الخفى بين المادية الغيبوية ، والروحانية المقدنية ، وان كان وسوليم قد سبق الى موضوع

هذا الصراع الذى تناوله من قبل شكسبير وأليوت ثم صلاح عبد الصبور فى مأساة الحلاج .

امسا فكرة التعلق الى الحكم والإحاطة بالملك او الحاكم فهى فكرة كثر تناولها بصورة ملحوظة بين مبدعينى بلديات الثنائيات ، ويبدو ان وصول السادات الى حكم مصر كان من وراء هذه الكثرة ، فجمال الفيضاني يمددنا عن كيفية وصول الزينى بركات ، متعلقًا الى الحكم ، وعبد جبريل يمددنا فى ادوار ابن السطيط الشئى ، عن كيفية وصول كالكور الاخشيدى ، متعلقًا الى حكم مصر

فى غلطة من الزمن ، و وسوليم يمددنا هنا عن محاولات آتى ، غارس القصر ثم قائد الجيش - للوصول الى الحكم بين من واختناون ، الذى كان يقن فيه ، فبنحاز آتى ، الى الكهنة ويجنون طبعه الخيرة تحت ضغوط الإغراء لغنى الكهنة ، فلقد نجح الكهنة فى استقطاب آتى ، الميها سلسًا لاستثمار اختلاف بين واختناون ، والكهنة ليصعد على اكتاف الفتنة الى حكم البلاد .

وعند وصول آتى ، الى السلطة قد اكتشف بعض الصلدة ، وهنا تلعب بعض الظلال الكلاسيكية التى تجعل من الصلدة وسيلة للحل ، وقد ساعد على ذلك ان وسوليم قد اختناون ، فى صورة الحاكم المثالى الذى يسعى لنشر مبادئه ، وقد شغل ذلك من تقدير حجم رد فعل الكهنة على الرغم من تحذيرات امه . وهذا آتى ، يؤتب نفسه عندما لم يظن لوجود كارع ، الذى جاء ليخبر واختناون ، عن تحركات آتى ، المخربة :

اختناون : اسمعنا ياكارع ماذا عن اخبار الفتنة لا . اسمعنا . آتى : (لنفسه) لم فى الضمن لحالة هذا الشبل ... بالقبائى كارع : اشاعوا عنك باموالى اقويلا فانت جبرت طيبة هاربا من ثورة الكهان والشعب

١٠٠
١٠١
١٠٢
١٠٣
١٠٤
١٠٥
١٠٦
١٠٧
١٠٨
١٠٩
١١٠
١١١
١١٢
١١٣
١١٤
١١٥
١١٦
١١٧
١١٨
١١٩
١٢٠

لنبي في مدينتك للملأيد
والخسوف لندشك
الزومع
وبعجر دين آهالك
وقيل بان زوجك
سیدی .. تفویك في
دينك
ولي حكمك (١٧)

و «اختاتون» وسولم هنا
يختلف عن «اختاتون» بأكبر الملى
يسمى لأدراك الحقيقة ، أما
«اختاتون» وسولم فهو الحاكم
لشأى الذى استولى من الحقيقة
ويسمى الى تحقيق تلك المثالية ، ولم
يتخذ بما دبره الكهنة عندما تولى
الحكم ، فـ «اختاتون» = سولم -
يقاطع الكهان الأكبر :

(اختاتون) : (مقاطعاً) مهلاً
مهلاً .. ياكاهن آسون الأكبر
ان تتولى تتويجك الآن .. وتبارك
ملكاً

هذا شيء طيب ..
أما ان تدخل في ظل الحك آمون
تفرسه حل فرساً ..
فهذا ما لا أيقنه منك
هلذا ما لا أراه ..
ان الهى يرى الحك .. ا
رب .. في قلبى
رب .. في قلبى
أتى الهى وحده .. لا هيرك
يامن سبحت الأشجار بصمك
يأتون (١٨)

ومن هنا بدأ الصراع ، لتنتقل
الى الفكرة الثانية حيث ان الكهنة
يتاجرون باسم الدين ، وبهيون
الإنارات ، واختاتون يفتن لكل
هذا وللشعب يملن من وصدة
الألف ، متعلقة في «آتون» :

(اختاتون) : انى أعلن وصدة
آله الواسى في ربي آتون (١٩)

وبطبع تحرك الكهنة ضد
«اختاتون» ، وتحرك «اختاتون»
بمثالية زائدة وكانت تنصه الحيرة ،
ولم يفتن الى تحذيرات الأم من
الكهنة :

ق - الأم : يا سولمى .. ان
ادرى منك بأسرار الحكم
دع دين الآله ولا تنكره
دع آله الواسى .. فلها الكهنة
والأصوان

ولم جيروت .. ولم سلطان (٢٠)
ق : يا سولمى .. لن يتركك
الكهنة
انج يتسك يا سولمى من سلطان
الكهنة
فأنا اهرقم (٢١)

وتبلغ مثالية «اختاتون» ، حداً
بعيداً عندما يكشف خيانه «اى» ،
وتحرك الكهنة ضده ، فيتنازل عن
المرش ويتنازل معه عن المادية
الديوية بمحض إرادته :

(أعلن باسم الشعب ويسلم
الفرعون .. ويسلم الهى آتون
ان قررت نزول من عرش الدولة
بارادة اختاتون الفرعون
لا يسارادة كهنة آسون .. او
الخوفه (٢٢)

فهو يبحث عن ارض أخرى :
(فلأبحث عن ارض أخرى
صالحة حذراه

تؤمن بالحب .. وبالرحمة
ترضى .. ان يتأذى الناس ..
ويتشر المدل (٢٣)

واختاتون هنا ليس ملكاً إنما هو
إنسان يجمع بين جنسية مظاهر
القوة ، وكرامات الصف ، فلقد
غلبت توازنه الروحية من تطلعاته
للإدابة المحدودة فأثر الانسحاب .
والملمح الكلاسى الثالث هنا عندما
لمعت الصدفه دورها في كشف
الحياة بعز ان «اختاتون» وإنسان
يخطئه ويصيب ، وإن مثاليته
شابهها لندرة الحيرة وليبت
ليس ربا ، ولا روحاً لهذا الرب
على طريقة «كبة» آسون .

وإذا كانت الصدفه الكلاسيكية
هى التى كشفت تحركات الكهنة
ضد «اختاتون» ،
«اختاتون» نفسه يفسر ذلك
بسطريته الخاصة على أنها -
الصدفة - كانت منحة من «آتون»
فلقد حفظه من مكائد كهنة
«آتون» .

وكان رد الفعل القوي من كهنة
آسون هو الترجيع لنا من سدى
حرزهم على اقتحامهم للأسواق
وللمكانة في المجتمع .. قال
«اختاتون» .

(: اهرق ما يتخون وراه
من القمة الذين الجوفاه
.....

الكهنة ياماه . سعاد بالآلهة
المدنة
لكل اله سلطانه ..
ومعابه .. واتواته ..

الكهنة يتخلون الذين طقوساً
وتجارة (٢٤)

وسولم يحاول تعميق الحبس
للمساوى ، ومن ثم تعميق التجربة
باستخدام هذه المفارقة أثناء وصده
لتحركات اطراف الصراع عن
طريق استحداث للتصاوغ
الثاني ، فـ «اختاتون» = الحكيم
الفرعون - يسي بمثابة لتحقيق
الميلد والحب والخير والإيمان -
«آتون» ، لأنه على حد تصير
فريق :

(هو العائش بالحق
وهو الطيب .. لا يرضى غير
الصدق ...) (٢٥) ولأن كل ذلك
ورفض (ان يحيا في ارض تتلون من
حوله يملأها الحونة
والسفاون (٢٦)

وفي المقابل نجد الطرف الآخر
«الكهنة» ومعهم «آى» يسعون
ليث الفتنة وتحقيق الفرقة لاسقاط
«اختاتون» ؛ ليعودوا الى هيبتهم
الخاصة على الشعب الطيب ،
وهذا «آى» يفكر ويدير :

(: لكن كيف تطيح باختاتون
هل تقاتله ؟ يكون خلاصاً
منه وما يدعوه ؟
سولم هل تطلب منه ان يتخل من
عرش الدولة ؟
فلذا اصبح مسلوب السلطان لن
يملك ان يرفض دعوه الديتية .
ويلك تتخلص منه ومن آتون
اله

فلذا رفض وعائد قيدها وادعاه
سجين القصر .
.. لن اجد الأمر صعباً ..
كى اهل فوق العرش (٢٧)

ومظاهر الصراع هنا كلاسيكية
لأنها بين الخير والشر ، وتنعم امام
عمل تقليدى يعتمد على المقدسة
والعقيدة والحل وهو ثلاثية البناء
التقليدى ، والمحل هنا يتنى الى
الإطار التيمى السائد منذ تولى

اختاتون للحكم ؛ لأنه صاحب
السعوة الى الخير والعدل .
والنشاط المسرحى هنا قائم على
تسجيل تفصيل لمعطيات مظاهر
الصراع المحسوس بين دعوى الخير
والشر .

وإذا كان النشاط المسرحى هنا
(هو نشاط معرق يعرض تجربة
إنسانية مسترجعة .. لى الطار
سرى يتجادل مع الواقع بفرض
تحقيق الإيهام المؤقت (٢٨) ، وإذا
كانت لغة الحوار الجملى التى تعتمد
على الدراما لا تقيم جدلاً بين
شخصين المسرحية فقط بل (تقيم
جدلاً أوسع بين عالم المسرح
الوهمى ، وعالم المخرج الواقعى -
حيث ان المخرج يتجسج حوار
الشخصيات ليصل الى فكرة
مفهومة عن معنى الحدث الدائر من
خلال واقعه هو كمخرج . دون
مسونة من قصاص و
أروا ..) (٢٩)

فعل هذا الضوء يمكننا ان نقبل -
مؤقتاً - صوت «الراوى» في بداية
المسرحية لأنه يقوم بتهيئة المشاهد او
القارى للاسترجاع :

(: احكى لكم حكاية قديمة
كانت على ضفاف النيل

وبصر «سولم» على ابعاده
الكورس - ملج كلاسى ثالث -
الذى يغى المص تقبه الذى يردده
الراوى :

(: فكى لكم حكاية الخلود
... حكاية التوحيد .. قبل
ان يحى آتيابه

قبل ان يبطوحى من سياه (٣٠)
قد تقل صوت الراوى في بداية
المسرحية وقد يظننا هناك الكورس
الى جميع الأحداث ، ولكن ان
يتصل (الراوى) في السياق
الدرامى للمسرحية بطريقة تقريرية
لتوضيح امر .. للتصليق على امر
ما ، فلهذا - هنا - يرم للشاهد او
القارى فرصة الاندماج مع
الحدث المسرحى ، وليشعر بين

الحين والآخر انه امام مشهد تمثلى
يفعله - بما يسمى - من جو الوهم
للمسرحى ، ومن ثم يقلل الفعل
التمثلى بالمحدث المسرحى .
والراوى هنا يلكرنا باستطرادات



الحرية والتاريخ المصري

د. وهاء إبراهيم

لقد آن الأوان لأن ننظر الى المعارض التي يقيمها بعض الفنانين الجادين نظراتنا الى كلمة جادة أو فكرة جديرة بالمناقشة . وكل عمل فني حقوقي ، وكل حفل فني يلفه الاحترام الصادق للفن كرسالة ، إنما يحفز لقرائته ، وفي هذه القراءة ما يعني أن العمل الفني قد أصبح « قضية رأي » أو « حوار عقل وروح » .

ويعد معرض د. صبري منصور الذي أقيم بقاعة السلام في شهر مارس الماضي واحداً من هذه المحافل الفنية الثرية بالمعنى ، ومن ثم الجديرة بالنقاش . وللازار لهذا المعرض أن يشعر بزخم مصر في المعرض كله ، فلقد وضع الفنان « القضية المصرية » بكل أبعادها في ميزان الفن ، وقدم من خلال عناصر التشكيل الجمالي رؤية نقدية حضارية للروح المصرية .

فإذا كان عمود خنثار قد شكل من خلال وسيلة الفني الصلب رؤية هن بعث الروح المصرية مستندعا حضارتها الثليدة ، حافظاً للهمة ، ومثيراً للطاقة التي يجب أن تسري مرة أخرى في النفوس من خلال تشكيلاته التي صورت سلوكيات الروح المصرية الاصيلية في حبها للعمل الجاد ، ميرزا لدور الإرادة والشموع كمحرك لهذا العمل ، وإذا كان خنثار فعل ذلك في وسط مناخ متكامل يطالب بالهبة والنهضة والحرية والاستقلال .



فإن صبري منصور يعيش مناخاً مختلفاً تماماً ، مناخاً يشهد انكساره الروح المصرية الإبداعية على كل المستويات ، وما بين الهبة والانكسار من جدلية ، اختلفت الرؤية التعبيرية لكل من الفنانين - بصرف النظر عن اختلاف الوسيط المادي - ففي الوقت الذي أكد خنثار على ضرورة العودة الى الجذور فهي الحل لحفز الأرادة المصرية على النبوض ، صبري منصور منصور بالروح والخط والرموز الشكلية عن أن الروح المصرية حسيبة بين جذران التاريخ ، تميم مخلقة في سماء مصر بلا هدف « المومياء الطائر » ، تنتظر الفارس الذي يمتطي الحصان ليتجاوز بها انكسارها ، والفارس ليس فرداً ، بل هو كل أفراد مصر ، حين يجلس كل منهم في مجاله .

ولذا يصور صبري منصور مصر في بساطتها البيئية والاقتصادية ، ويعرض لضرورة انفلاتها الروحي من أسر التاريخ ، كما يعرض لمسيرتها الروحية أو الدينية برموز أدائية يخلب عليها الوضوح والبساطة ، تتمثل في التشكيلات المختلفة لمواقف الحزن .

وفي انجاز يمكن القول ان صبري منصور عبّر عن رؤية لمصر عكس فيها واقعها البسيط « الطين » - مادة ولونا - مشيراً الى أن هذا الواقع لا يزال مسطوح في حاجة الى صقل ونظام ، لذلك جاءت اللوحات كلها خلوا من « المنظور » كما جاءت الخطوط فيها بلا التزام بالنسب الواقعية الشكلية وذلك حتى يسطرح - ويجدد - مشكلة حاجة السطح - في وجود مصر - الى المعالجة والتنظيم ، وبحيث يتصاغر غياب المنظور مع لا واقعية النسب والخطوط الشكلية في التأكيد على حاجة ظاه الوجود المصري للتنظيم والمعالجة . وفي الحقيقة



يصبح لغريب المنظور دلالة حضارية ؛ إذ أنه يمكن القول بأن فكرة المنظور لم تنشأ في البيئة الأروبية إلا كنتيجة لفراغ هذه البيئة من قضية « سطح الواقع » وانحماها - من بعد ذلك - إلى الرغبة في « تعميق » الواقع ، فنجاء « المنظور » في الفن ليعلم عن مولد الرغبة في التعميق في الواقع . أما هنا - في معرض صبرى منصور - فتمة تأكيد على عدم الفراغ من ظاهر الوجود في مصر ؛ ولذا لا حديث عن « تعميق » ومن ثم لا حاجة إلى « منظور » . إن الحياة في مصر لا تزال تمشي « بالظلم والعرض » فقط ، أما « العمق » فلن تتصل الأسباب بينة وبين واقع الوجود المصرى إلا « بالخرقة » .

والحرية - في معرض صبرى منصور - ليس لها إلا دلالة حضارية ، إنها الانفكاك من أسس التصاريخ - أو قبل من « داء التاريخ » - أنه يريد للهرم أن يفتح عن مومياء الروح المصرية ، ولذا رسم تلك الفتحة المستطيلة في الهرم لأنه يريد أن يبعد ما ترسب في وعى المصرى عن الهرم أنه قبر ، أو باستيل الروح المصرية ، فتعود الحياة إلى الديق من جديد في هذه الروح بما يحكمها من التحليل في أفق الوجود الرحبة ، متطورة في تحليلها ، مشرفة على رصيدها انوروى الضخم المتراكم عبر العصور ، ما بين عبادة وثنية ، ثم توحيد احتاؤون ، ومسيحية ، وإسلام .

ولقد حوّر الفنان عن قضية المحرمة الحضارية ببساطة شديدة ، فكتفى من اللون بما تقدمه الصحراء من صفرة ، وما يقدمه طين الدلتا من بنية ، ولم تكتظ لوحاته بالتركيبات التشكيلية ، بحيث يمكن وصف اللوحة من لوحاته بأنها كتبت بحروف مفرقة تسهل قراءتها على الوعى البسيط .

وأخيرا أقول إن معرض صبرى منصور صرخة احتجاج لفنان صادق يبحث عن لغة فنية مصرية أصيلة تستند إلى ذلك الأطوار المرجعى الأساسى « التاريخ المصرى في كل أطواره » مكتشفا بداية لطريق جديد يأتى بعده ، ففى معرضه كان هو الإنسان المصرى الذى يعيش المناخ بكل سلبياته وإيجابياته ، وأيضا هو الفنان الذى حاول أن يقدم لغة فنية عليا ، يتواصل بها التاريخ وتجرع الروح المصرية الإبداعية لتقدم ذاتها في كل حفل فنى قائلا : أنتى مصر ♦

تعليق على كلمة مارتن إسلن

للآثار الاجتماعية^(١) إلا أن إضافة اسلن تتركز في مقولته بأن المسرح « يقدم » مرة ، وإن المجتمع هو الذى « يتمكس » في هذه المرأة ، و « يتأمل » فيها نفسه . وهذه الفكرة هى محصلة أحدث النظريات النقدية في العالم الغربى التى ترى - على ضوئه الاكتشافات الحديثة في علوم اللغة - أن أى عمل أدبى ليس سوى شبه معنى ، وإن العالم هو الذى يعطى لهذا العمل الأدى معناه . أو كما يقول اسلن : « الجمهور يتحمل مسؤولية إيجاد معنى الفعل [المسرحى] وتفسير الأحداث التى تعرض أمامه »^(٢)

أما عن الوظيفة الاجتماعية للمسرح في التراث الغربى فقد بدأت ، بداية متواضعة مع الرومانتيكيين ، بدافع من نزعتهم الانسانية . إلا أنها أخذت أبرز صورها بفضل تأثير الفلسفة الوضعية لاوجست كونت على طبيعة زولا التى ترى أن وظيفة الأدب هى قيادة الانسانية نحو مستقبل أفضل ، من خلال تطبيق للنهج العلمى على الحقائق الاجتماعية التى يعرض لها الأدب . ويستطوّر نفس هذا المفهوم عند أجيال كتاب المسرح الحديث ، متخذًا صيغًا شتى تتدرج كلها في نفس الأطوار ، بعضها

التجاوز على وجه التحديد تكمن الوظيفة الرئيسة للمسرح المعاصر - عند اسلن - في أنه « يلعب دوراً مهماً في تشكيل - موروثة الذاتية للمجتمعات والثقافات والدول ، بل كل شعورها بهويتها وبخصوصيتها وفردتها » فالمسرح أن كان مجرد صدى للواقع ، انصلحت لمعالجته في صنع إيديولوجيا المجتمع ، لأنه ليس سوى انعكاس لما في ظل مثل هذا المفهوم . لكن اسلن يرى أن المسرح يجاوز الواقع المحاكى - يؤدي وظيفة نقدية ذات طابع اجتماعى ، وبالتالي له دوره الفعال في صنع إيديولوجيا المجتمع . أو بمعنى آخر أن هناك علاقة جدلية بين الواقع والفن المسرحى .

فالكاتب المسرحى يستمد مساندته من المجتمع ، لكنه إعادة صياغته لهذه المادة « مسرحيا » يشكل بدوره في تصور المجتمع عن ذاته . ولعل هارى ليفين يعد من أفضل من صاغ هذا المفهوم في النقد الغربى الحديث حيث أكد عام ١٩٤٦ أن « العلاقات القائمة بين الأدب والمجتمع متبادلة ، فالأدب ليس اثرًا من آثار المسيات الاجتماعية فحسب ، بل هو أيضا مسبب

مسرف في الثورية كما عند سارتر وبريشت ، وبعضها أقل حدة كما عند شو وميلر وسيتني الكثير من النقاد ومنهم اسلن - هذا المفهوم الاجتماعي لوظيفة المسرح .

في حدود ما ذكرتهنا تبدل نظرية اسلن في الدراما بسيطة ومنطقية : فماهية المسرح عحاكة للواقع من خلال منظور نشري . ووظيفة المسرح اجتماعية ، الا اننا نجد اسلن في كتابه « تحليل الفن الدرامي » يعرض لآراء تعمق من هذا المفهوم وتثريه فهو يوضح أن « ادراكنا للحقيقة اليومية ليس الا وهما »^(٦) وبالتالي فإن المسرح « الذي لا يفعل سوى اضافة عنصر تكميل في التصوير الخيالي إلى بنية الوجود التي نسميها الحقيقة ، يعطينا صورة كاملة من وضعنا كمخلوقات إنسانية على هذه الأرض »^(٧) وهو يؤكد راية هذا بالاشتهاد بمفاهيم شكسبير في مسرحية « العاصفة » عن كون الإنسان والحياة مجرد اطياف احلام .

وهذا مفهوم معقد ماهية المسرح يرتكز على أساس مزدوج : افلاطون فلسفيا ، وبيرنانديل دراميا . اسلن هنا يقد بتقرب من افلاطون في مفهومه عن الفن « الصادر عن نظريته في المعرفة » من انه عحاكة لمحاكاة ، أي ليس عحاكة الحقيقة ، وبالتالي فهو عحاكة لوهم . الا ان اسلن لا يعتقد كافلاطون في وجود عالم المثل . ولكنه يميل الى اعتناق فكر شكسبير أن الحياة حلم . وان الإنسان مضنون من نفس مادة الاحلام . وهو بذلك يشارك دوفينيون في بعض مآذركه من آراءه ، هام ١٩٦٥ ، في سوسيولوجيا المسرح « من « ان الانسان هو حلم طيف . والمسرح هو حصة الطيف . انه طيف يلقي بنا في المستقبل . أي ليا لم يكتمل . . . »^(٨) ومن هنا فمحاكاة المسرح للحياة ليست سوى عحاكة لاختلاف مستويات الحقيقة ، ونسبية الصلصق ، وتعدد الخصية . وهنا يقرب اسلن تماما من المفهوم المسرحي لبيرنانديلو .

هذا البعد الفلسفي الذي يضيفه اسلن على مفهومه على ماهية للمسرح ووظيفته مصدرة - كما هي الحال عند الكثير من المثقفين الغربيين في العصر الحديث - تأثير افكار كارل يونج عن الفن التي تقترح ان « العمل الفني شيء اثنى بالحلم »^(٩) ، وان « رؤية الفنان مجوم حولها شيء . . . »

يوحي لنا بالغموض المتأففي والخفاء الغيبي «^(١٠) وان هذه الرؤية إنما هي « تعبير رمزي حقيقي . أي تعبير عن شيء موجود بذاته ، لكنه معروف معرفة غير تامة »^(١١) .

هذا التعميق النظري من جانب اسلن لا يلغي الوظيفة الاجتماعية ، لكنه يعدها فتصبح اجتماعية - سيكولوجية - فلسفية . فادراكنا « لوضعنا كمخلوقات انسانية على هذه الأرض » يشمل هذه الابعاد الثلاثة باعتبار أن الوجود الإنساني لا يقتصر على احدها ، ولكنه يضمها في كل موحد . وبالتالي فالمسرح المعاصر في مجتمع حديث معقد التركيب ، شديد الوحي بذاته وبسرعة تطوره ، لا يمكن أن يتم بجانب دون آخر . ولما عا على المسرح المعاصر ، كما يوضح دوفينيون : ان يتم بكل المواقف الجمعية والفردية «^(١٢) والمسرح بهذا المعنى « تجريد للوجود الجمعي والفردى . ويجال التدريب الذي تنعكس فيه الامكانيات الحقيقية . لتدخل الحرية في العالم »^(١٣) .

وهذا هو نفس ما يثري سارترن اسلن من افكار من خلال منظور آخر ، في كتابه « تحليل الفن الدرامي » حين يعرض لمشكلة « الحقيقة » المختلف عليها بين دعاة الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية ، واصحاب المفاهيم الشعرية في المسرح ، فيوضح ان تلك مشكلة زائفة ، ويقول ان « كتاب المسرح الذين يتوهون بالجانب السياسي والاجتماعي ، يرتكزون كل اهتمامهم على الحقيقة الخارجية الوحيدة (. . .) بينما هؤلاء الكتاب (. . .) الذين يرتكزون بنهمهم على دالات الاستيطان الشعري ،

يميلون إلى احوال وصف وتحليل « الحقائق » الاجتماعية لصالح الحقيقة الداخلية . ومعيذاً عن ان يكونوا مصورين للعالم كما هو ، فإن مسرحياتهم تنتمي الى عالم الحلم . لكن عالم الحلم هذا حقيقي عندهم وعند جمهورهم . تماماً كما يكون عالم الحقائق المادية عند البريتجيين . واكثر من هذا فإن مؤلفاتهم يمكن ان يكون لها للضمون السياسي الواسع المدى مثل الواقعية الاشتراكية عند الكتاب الذين يفضلون هذه الصيغة للالتزام »^(١٤) .

ان وظيفة المسرح في عصرنا وظيفه يشارك فيها الكتاب جميعا وينهضون بمسؤوليتها معا على اختلاف تصوراتهم

وايديولوجياتهم . فنحن كما يقول اسلن في كتابه « مسرح العشب » : « نعيش في عصر تحول - أكثر من أي وقت مضى - عصر - يتميز بتعدد غير للأفكار (. . .) وكل عنصر في تكوين ثقافة العصر يجد لنفسه تعبيراً فنياً مختلفاً »^(١٥) فتعدد الاتجاهات الفنية في المسرح ، إنما هو نتيجة تعدد وتشعب وتعدد الأفكار في عصرنا . وشراء المسرح المعاصر يقاس بقدرة على احتواء شراء الفكر المعاصر . وعظم مسؤولية المسرح في عصرنا الراهن تقاس بتعدد وظائفه التي تفرسها طبيعة الحضارة الحديثة .

وهكذا فالتعدد المحدثون - ومعهم اسلن - لم يعد في مقدورهم تصور وظيفة واحدة للمسرح . ولما هم يطالبون بوظيفة مركبة تتواءم وتتوافق مع بيئة الحضارة المعاصرة .

الهوامش

١ - انظر : ريتة ويليك واوستن وايرن ، نظرية الأدب ، ترجمة هي الدين عيسى ، دمشق ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ ، ص ١٢٠ .

٢ - Esslin (Martin), Anatomie de l'art dramatique Paris, éditions Buchet Chastel, 1979, r. 120

٣ - جان دوفينيون ، سوسيولوجيا المسرح ، ترجمة حافظ الجسالي ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٧٦ ، ج ٢ ، ص ٤١٣ .

٤ - د . ابراهيم حامد ، مقالات في النقد الأدبي ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٢ ، ص ٦٤ .

٥ - Esslin (Martin), op. cit. r. 130

٦ - Z. bid. r. 109

٧ - Z. bid. r. 110

٨ - جان دوفينيون ، م . س ، ص ٤١٤ .

٩ - كارل يونج ، ما هو النفس التحليل ، ترجمة نهاد عياطة ، دمشق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٥ ، ص ٢١٢ .

١٠ - د . م . ص ٢٠١ .

١١ - د . م . ص ٢٠٢ .

١٢ - جان دوفينيون ، م . س ، ص ٣٦٩ .

١٣ - د . م . ص ٤٠٦ .

١٤ - Esslin (Martin), op. cit., r. 136

١٥ - Z. bid. The Theatre of the absurd, r. 1 London : cox and wyman Ltd., 1968, r. 22



تعليق على كلمة هارثن إسلن

في يوم

السرع العالي

٢٧ / ٣ / ١٩٨٩ م

ج. ع. حافظ

وقد يبدو لأول وهلة - نتيجة للاستلزام المكثف لعملية يوم المسرح - أن إسلن هنا يردد مقولة المادية التاريخية من أن الفن مجرد صدى أو انعكاس للواقع الاجتماعي . لكن التكوين الفكري لإسلن - كما تدل عليه مؤلفاته - على النقيض من ذلك . ولابد لنا كي نفهم تصوره عن ماهية المسرح من أن نضيف إليه مفهومه عن الجمهور الذي يشكل عنصرًا أساسيًا في الظاهرة المسرحية . إن إسلن يؤكد أن الجمهور يقف أمام هذه الصورة التي تعكسها له مرآة المسرح - مستحسنًا حينًا ومستنكرًا حينًا ، قابلاً لها تارة ، ورافضاً لها تارة أخرى . وهذا يعني أن المسرح لا يقدم للجمهور صورة حرفية للواقع .

وقد سبق لإسلن أن شرح فكرته هذه بالتفصيل في كتابه « تحليل الفن الدرامي » ، وكان أبرز ما قاله في هذا المجال هو أن « هاملت يتكلم عن المسرح كمرآة تنعكس فيها الطبيعة » . وفي الحقيقة ، فإننا اعتقد أن المجتمع هو الذي ينعكس في المرآة التي يقدمها له المسرح . فالمرشح ، وكل أشكال الفن الدرامي ، يمكن اعتبارها مرآة يتأمل المجتمع فيها نفسه ^(١) وتفكير إسلن هنا متوازياً مع تفسير دولينزون ، لنفس حبلته هاملت عن العرض المسرحي من أن « المسرح يضع الحقيقة موضع البحث ، فالتمثيل المسرحي ليس مجرد هو بوجوه خيالية ، بل أنه يتوسل بوجوه خترة لكي يفرض على الإنسان صورة ما يتصل به أو يخصه ^(٢) » .

وكل هذا يفيد بأن إسلن يرى أن المسرح محاكاة . وهي فكرة متفق عليها منذ أرسطو . ولكن الخلاف بين المنظرين إنما هو حول طبيعة هذه المحاكاة وكيفيتها . أما حرفية ، إنما هو ينقل الواقع من خلال الرؤية الخاصة بال كاتب ، وأن هذه الرؤية ليست بالضرورة متوافقة مع صورة المجتمع عن نفسه (كما هي الحال في مفهوم الدراما الكلاسيكية الفرنسية) . وهو هنا يتفق مع وجهة النظرين في أن المسرح محاكاة للواقع ، إلا أنها تتجاوز هذا الواقع . وفي هذا

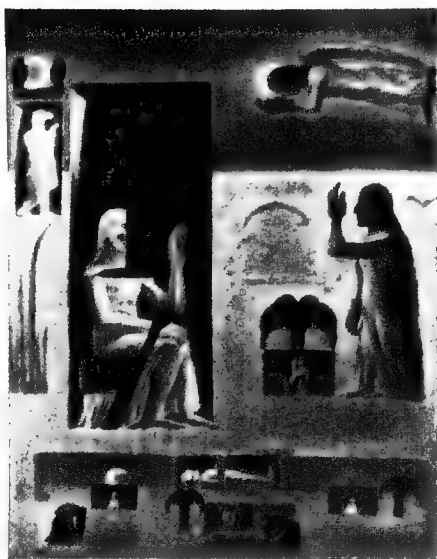
وتشبه المسرح بالمرآة من الصيغ القديمة المتوارثة التي نجدتها خاصة عند كتاب المسرحيات الشعبية ، مثل بيكسر يكور في خواطره عن الميلودراما ، ووصفه لها بأنها « مرآة العالم » . وهي صيغة معادلة للمقولة التي يرددها النقاد ، نقلاً عن الفيلسوف دي بونالد ، من أن « الأدب تعبير عن المجتمع » . مثل هذه الصيغ التي تعبر عن بداهيات تصف - كما يؤكد رينيه ويليك - استاذ الأدب المقارن - بالمفوض والإيهام ^(٣) وتثير التساؤلات ، ونحتاج إلى إيضاحات وتفسيرات . ولقد اتخذت هذه الأفكار العامة صيغتها المادية في سلسلة مقالات من « ليون تولستوي مرآة الثورة الروسية » نشرها لينين في الفترة من ١٩٠٨ - ١٩١١ وأوضح فيها أن الأدب صدى أو صورة أساسها العلاقة بين القاعدة المادية للظروف الاقتصادية والعمل الأدبي . وهي نظرية سادت في روسيا ، كما اثرت التأثيرات نقدية محدودة القيمة في الغرب خاصة في فرنسا .

يتحدث هارثن إسلن في كلمة يوم المسرح العالي لعام ١٩٨٩ عن وظيفة المسرح في عصرنا الحاضر . ولعله من المفيد والضروري دراسة مقولته للتعرف على دلالاتها ورصد موقعها من النقد الغربي الحديث الذي يعبر عن مرحلة حضارية متكاملة .

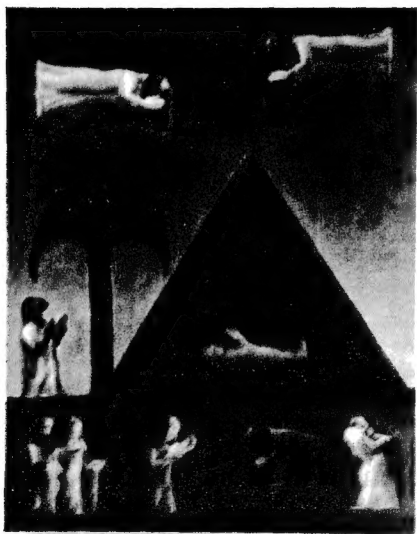
ومقولة إسلن عن وظيفة المسرح جدية بالدراسة لأنه ناقده ارتفع ، في بعض كتاباته ، إلى مستوى التنظير ، خاصة في دراسته عن « تحليل الفن الدرامي » . حقا لا توجد لإسلن دراسة مستقلة ومتكاملة عن نظرية الدراما . إلا أن أراعه في هذا المجال العلمي متتارة في ثنايا كتبه ، خاصة هذا الذي أشرنا إليه .

ونلاحظ في البداية أن إسلن - في كلمة يوم المسرح - لا يحدد وظيفة المسرح من فراغ ، وإنما هي عنده - كما هي عند غيره من المنظرين - مرتبطة ارتباطاً وثيقاً ، ومستندة إلى مفهومه عن ماهية المسرح التي يحددها بأنها « مرآة تنعكس فيها (...) حياة الجماعة ومشاكلها » .

الحرية والتاريخ المصرى جولة فى معرض صبرى منصور

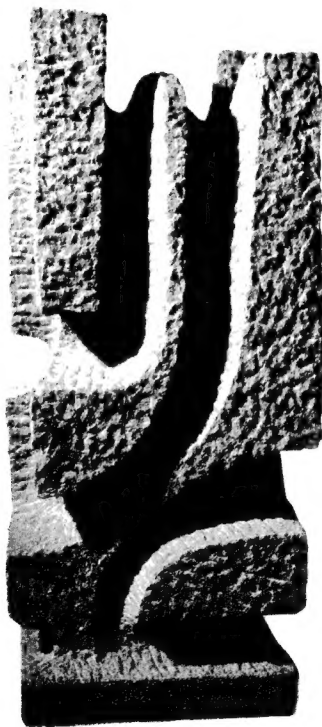








نحت من المرمر للفنان اللبناني جوزيف بصبوح .



باليه للفنان المصري أدهم وانلى .

